

696
junio 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Raúl Zurita
Alfredo Bryce Echenique

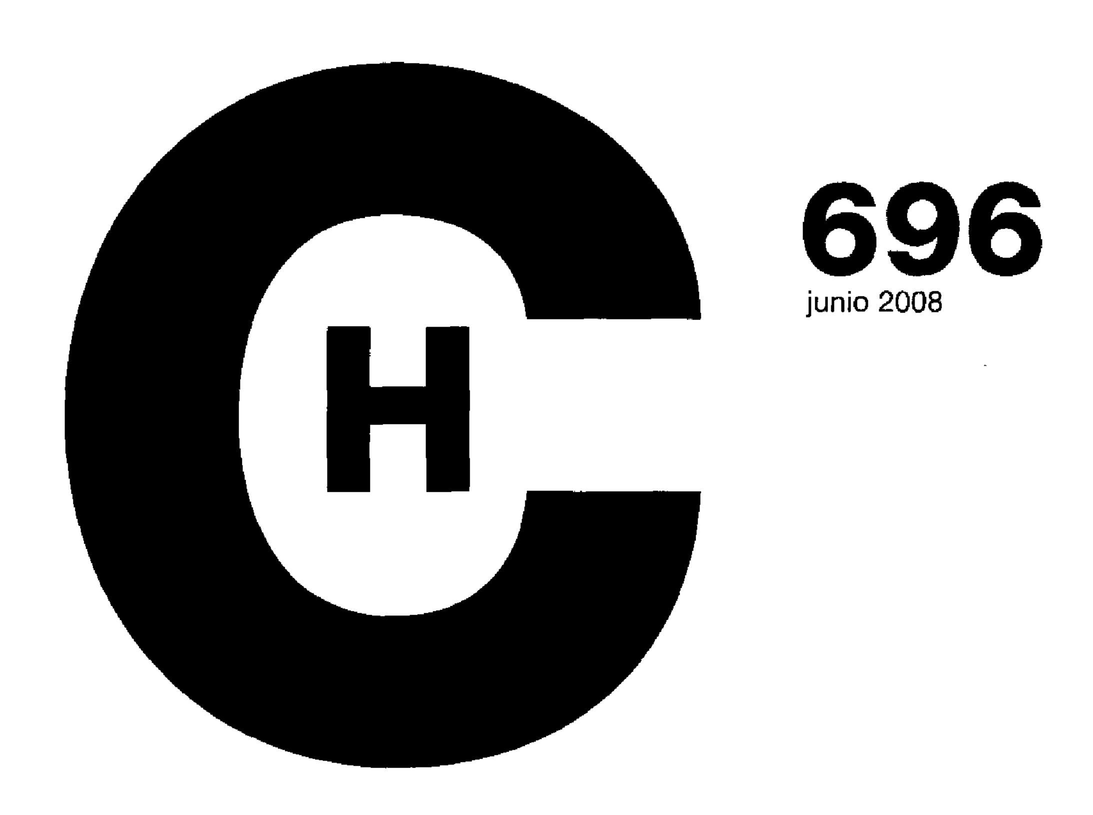
Creación
Felipe Benítez Reyes

Punto de vista
Ion Kortazar

Entrevista con
Ángeles Mastretta

Ilustraciones de Justo Barboza

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo de Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca Hiapánica de la AECIO

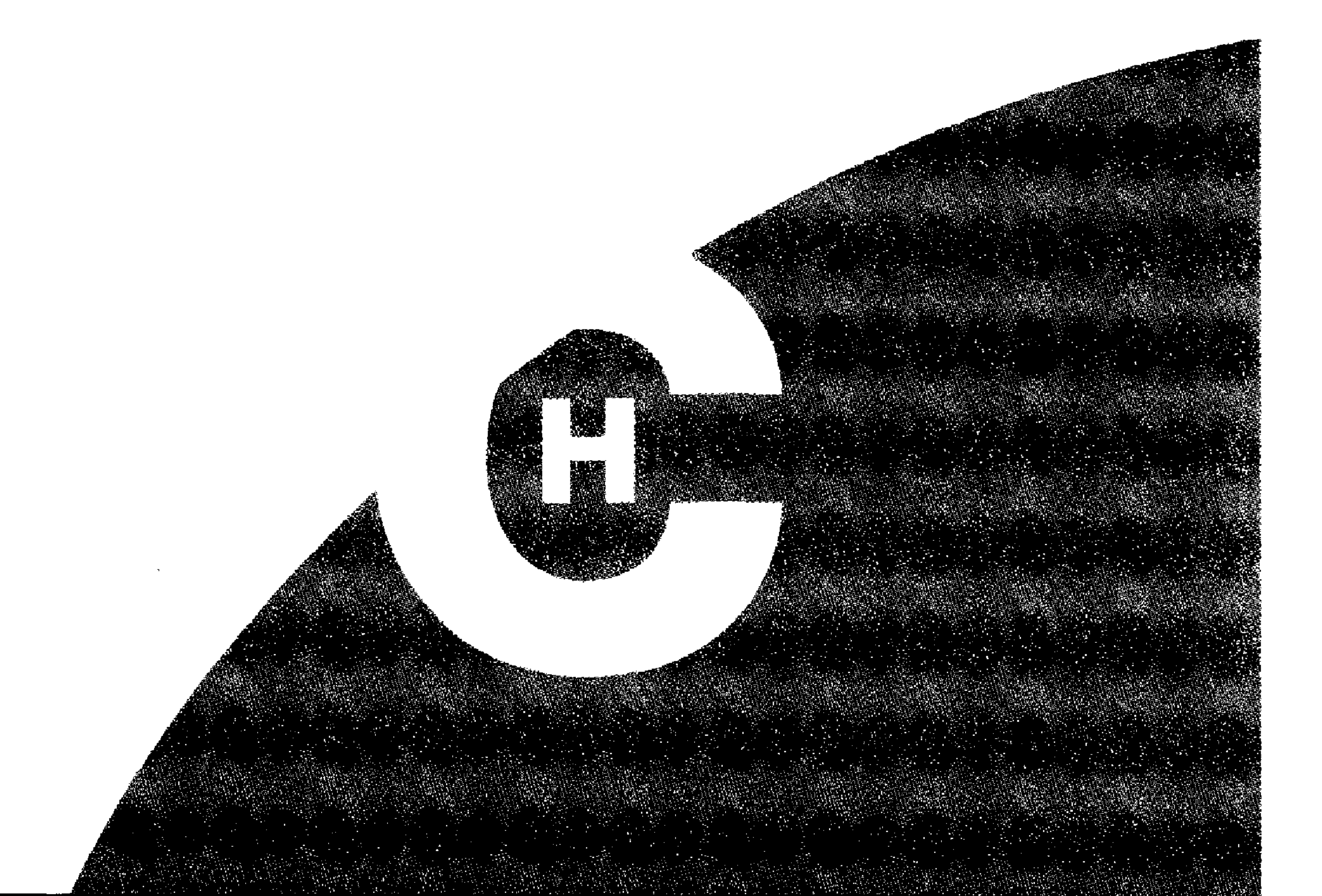
696 Índice

Editorial

Benjamín Prado

La aparición en la editorial Tusquets de una nueva edición de *Aire nuestro*, la obra poética completa de Jorge Guillén, del primer tomo de la biografía de Luis Cernuda, escrita por Antonio Rivero, y de la poesía completa de Manuel Altolaguirre en Renacimiento y de Concha Méndez, editada por el Centro Generación del 27, ha devuelto a la actualidad a la generación de la República. No deja de parecer un contraste notable, eso sí, el modo en que esa Edad de Plata de nuestra cultura sigue interesando a los lectores y, en el otro extremo, la asombrosa invisibilidad en la que ha estado desterrado el autor de *Cántico* el tiempo que separa los cinco tomos de *Aire nuestro* que sacó Barral Editores hace tres décadas, de estos dos de Tusquets. Paradojas del combate entre cultura y mercado.

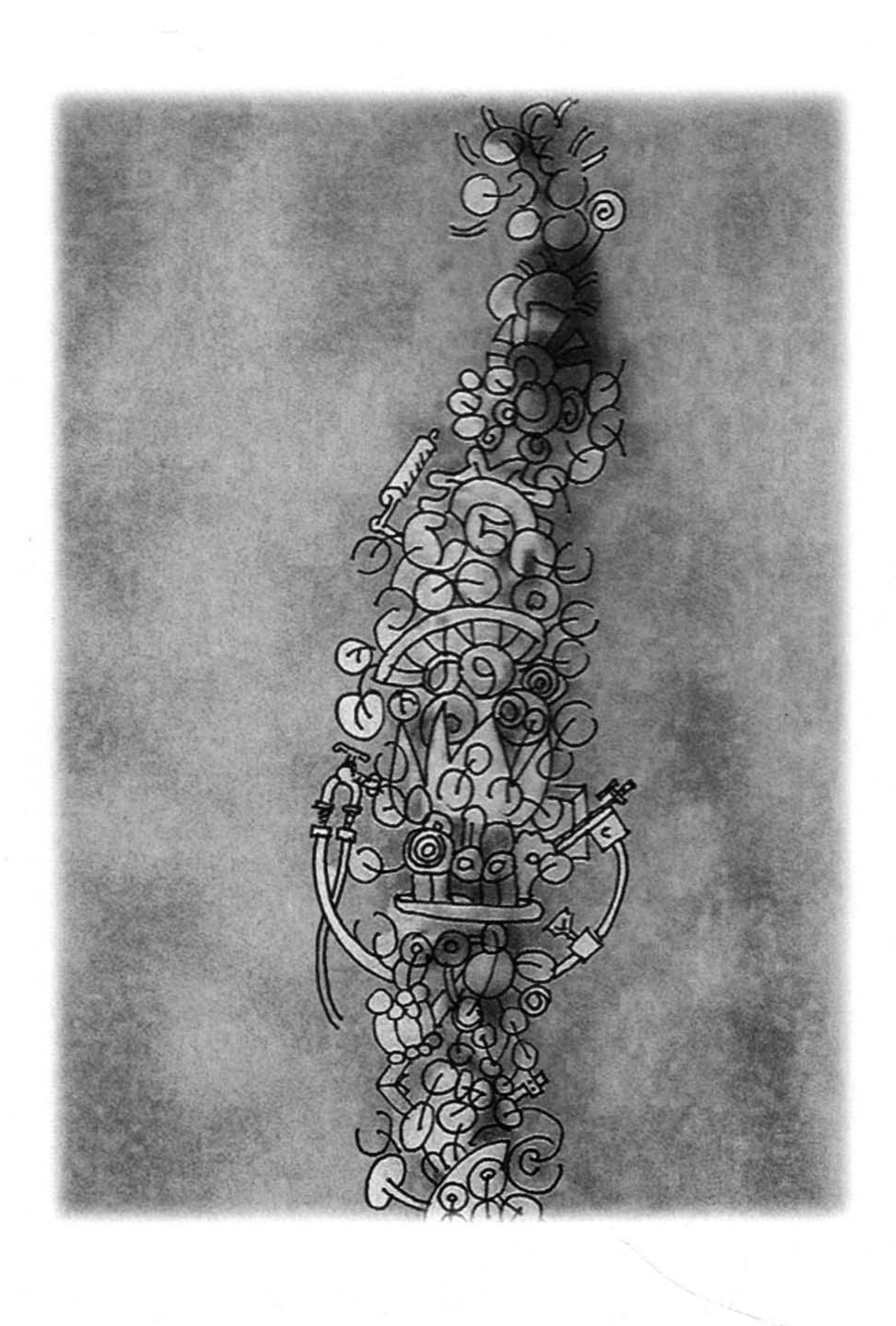
El regreso de Cernuda, Méndez, Altolaguirre y Guillén el bueno, según lo llamó Pablo Neruda para fustigar al cubano Nicolán Guillén, nos da pie a reflexionar una vez más sobre el supuesto milagro de la Generación del 27 y sobre la importancia de una buena política cultural. Porque aún hay quien prefiere creer en eso, en milagros, y pensar que si existen *Poeta en Nueva York*, *Sobre los ángeles* o *La realidad y el deseo* es gracias a la pura



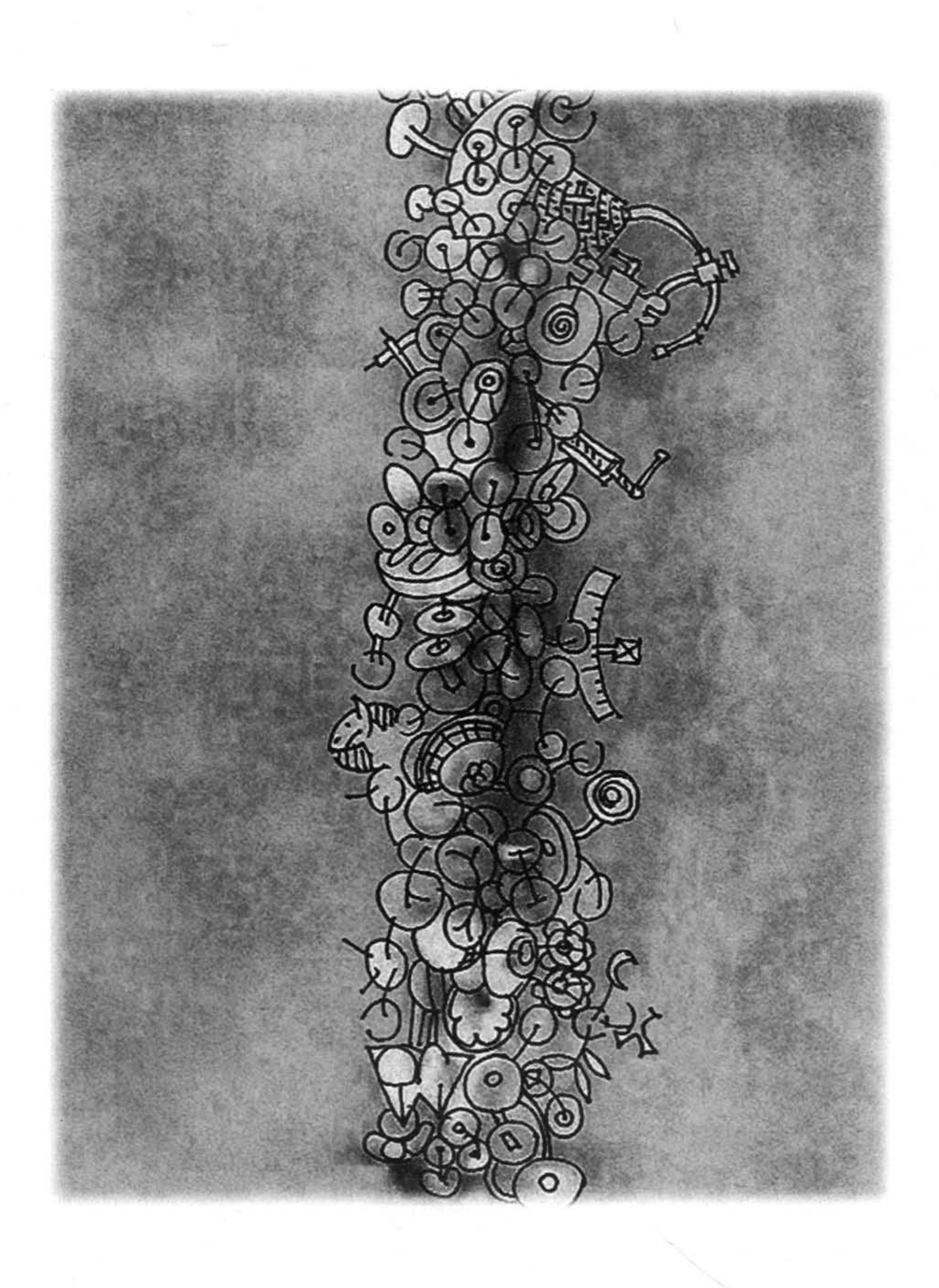
casualidad de que Federico García Lorca, Rafael Alberti y Luis Cernuda naciesen, por la misma época, en Granada, Cádiz y Sevilla. Pero no, la verdad es que si existió Generación del 27 fue porque habían existido La República, la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes, las Misiones Pedagógicas y, por encima de todo ello, una gestión política que le daba a la cultura la máxima importancia y, le otorgaba un papel decisivo en la modernización del país. De esa idea fue de donde salieron los poetas citados y sus compañeros de promoción, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Gerardo Diego o Emilio Prados, pero también filólogos como Dámaso Alonso, pintores como Maruja Mallo o Salvador Dalí, filósofas como María Zambrano, científicos como Severo Ochoa, novelistas como Francisco Ayala o María Teresa León, músicos como Joaquín Rodrigo... ¿No les parece eso demasiado azar a los defensores de los milagros?

La política cultural no consiste en repartir premios o subvenciones, sino en crear las bases necesarias para que el talento tenga la oportunidad de arraigar y la vocación se pueda volver una profesión. No hay más que indagar por encima la historia de la Generación del 27 para darse cuenta de que hay algo en lo que autores a veces tan distintos desde el punto de vista de la estética se parecían como gotas de agua: todos actuaban con la absoluta convicción de que su trabajo era trascendental, estaban seguros de la categoría social de su tarea. Eso, sin duda, explica que cuando la situación histórica lo requirió, muchos de ellos tomasen partido con tanta fuerza y tan en primera línea, como quien no duda de la jerarquía que pueda tener su trabajo en la vida del país.

La verdad es que siempre emociona tener en las manos libros como los dos tomos de *Aire nuestro* que acaba de sacar a la calle Tusquets, porque uno piensa en la cantidad de esfuerzo, vocación y respeto por la poesía que tiene que tener alguien para llevar a cabo una empresa de semejante calibre, sobre todo si lo hace con la precisión característica de los primeros libros de Jorge Guillén, cuyos poemas son de una exactitud y minuciosidad extraordinarias. También es digna de alabanza, naturalmente, la labor crítica del autor de la edición, Óscar Barrero Pérez, cuya tenacidad ha resucitado para todos nosotros a un poeta tan particular e irrenunciable como el autor de *Cántico, Clamor, Homenaje, Y otros poemas, Final*: las piezas que fueron formando este *Aire nuestro* C




El oficio
de escribir



Las cenizas del poema

Raúl Zurita

EL POETA CHILENO RAÚL ZURITA, QUE ACABA DE PUBLICAR LOS LIBROS *LAS CIUDADES DE AGUA* E *IN MEMORIAM* HABLA DE LAS RAÍCES DE SU ESCRITURA EN ESTE TEXTO, QUE CONSIDERA LA MUERTE COMO EL ARGUMENTO ESENCIAL DE LA POESÍA.

La poesía es posiblemente esa x de la ecuación que media entre nuestra infelicidad real y el vislumbre del Paraíso. Creo que siempre se escribe desde una cierta irreparable desesperación y a la vez desde una también imposible alegría, del encuentro de esos fantasmas nace la escritura. El poema es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir es preciso quemarse entero, consumirse hasta que no quede una brizna de músculo ni de huesos ni de carne. Es un sacrificio absoluto y al mismo tiempo es la suspensión de la muerte. Es algo concreto, cuando se escribe se suspende la vida y por ende se suspende también la muerte. Escribir es un ejercicio privado de resurrección.

Pero es también una imagen y, aunque parezca algo demencial, es una imagen concreta: ver los rostros de quienes has amado dibujándose en el cielo. No sobre las bóvedas de las grandes catedrales modernas: los bancos o las nuevas estaciones del metro, sino en el cielo. Inmensos retratos trazados por aviones con líneas de humo blanco que se recortan contra el azul del cielo para luego deshacerse. Me he sorprendido incluso pensando en las técnicas que se requerirían para realizarlo y en los nuevos Medicis de

un mundo por venir. De una tierra reabierta donde esos dibujos trazados en lo alto por decenas de aviones al unísono, irrumpirían por unos instantes con un silencio infinitamente más vasto el ensordecedor ruido del presente. Luego se evanescerían en el viento.

La muerte es un hecho inminente y lo anterior es, por supuesto, la imagen de una derrota, pero con todo me emociona saber que yo seré el único que habré visto esos dibujos en toda su locura y posible belleza. Es ese trazo final de la muerte, su composición, que deshacerá las figuras dibujadas en el cielo igual que el viento, pero que las deshacerá *dentro* de mí, sin que ningún otro las vea, lo que paradójicamente me hace sentir que todos somos uno. Que lo humano es esa infinidad de poemas, de epopeyas ciegas y cantos, de imágenes extremas que existen únicamente para ser contempladas por un único espectador y que morirán con él. Es como si el mundo entero entonces no fuese otra cosa que el cúmulo incontable de imágenes jamás dichas, de novelas jamás escritas, porque su belleza era demasiado rotunda para ser contemplada por algo más que no fuese un ser solo.

He creído que es el tema de la *Divina Comedia*. Mejor dicho, que es el tema de la *Divina Comedia* hoy. Que si ese inmenso poema nos atañe todavía, en este tiempo, es porque es el poema máximo de la soledad, el más desgarrado y conmovedor. Esta es la soledad: escribir algo tan colosal, tan enorme –ni más ni menos que escribir una travesía por lo que está desde siempre fuera del lenguaje: por la muerte– sólo para escucharle decir a su amor, a Beatriz, las cosas que ella jamás le dijo. Y escuchárselas decir de tal forma que pareciese que no es él mismo el que se las está diciendo.

Es ese trazo entonces, esa corrección de la muerte, la que le otorga a la poesía su carácter desmesurado y su enloquecedor silencio. Es nuestro silencio. Vivimos en la época de la agonía de las lenguas, estos es, del divorcio absoluto entre las palabras y sus significados, y los poetas hoy son aquellos seres a los que les ha tocado el papel de cargar con sus poemas muertos para dejarlos frente a las orillas de un océano que estará o no estará, que esas palabras muertas cruzarán o no cruzarán, pero que nos otorga el extraño privilegio de experimentar, como quizás nunca se había

experimentado antes, que desde el primer texto que se haya escrito, desde la *Epopeya de Gilgamesh* en adelante, sean cual sean las estructuras, los puntos de vista o los personajes que involucre una novela, una epopeya o un drama (muchedumbres como en la *Iliada* o *La guerra y la paz* o un solo hombre como en los poemas de Giuseppe Ungaretti), toda obra literaria es siempre un monólogo.

No hemos sido felices, es posible que esa sea la única frase que podamos sacar en limpio de la historia y la única razón del por qué del poema, del por qué de nuestros poemas muertos. El poeta contemporáneo cruza entonces en medio de las lenguas que agonizan y nuevamente es una imagen: la de miles y miles de figuras que desde distintos lugares avanzan a trastabillones entre los bocinazos de los automóviles, entre el ensordecedor ruido de los mass media, entre las rutilantes imágenes de la publicidad, cargando con los bultos de sus poemas muertos para dejarlos en una playa que tal vez esté o no esté, frente a las orillas de un mar que estará o no estará, y regresar una y otra vez con esas cargas muertas en las espaldas mientras alguien desde las murallas de una ciudad eternamente sitiada y eternamente destruida, alguien causante de todas las desgracias y por ende de todos los cantos, los observa describiéndoselos a un Príamo también imposible, fantasma entre los fantasmas, que la toma por los hombres arropándola.

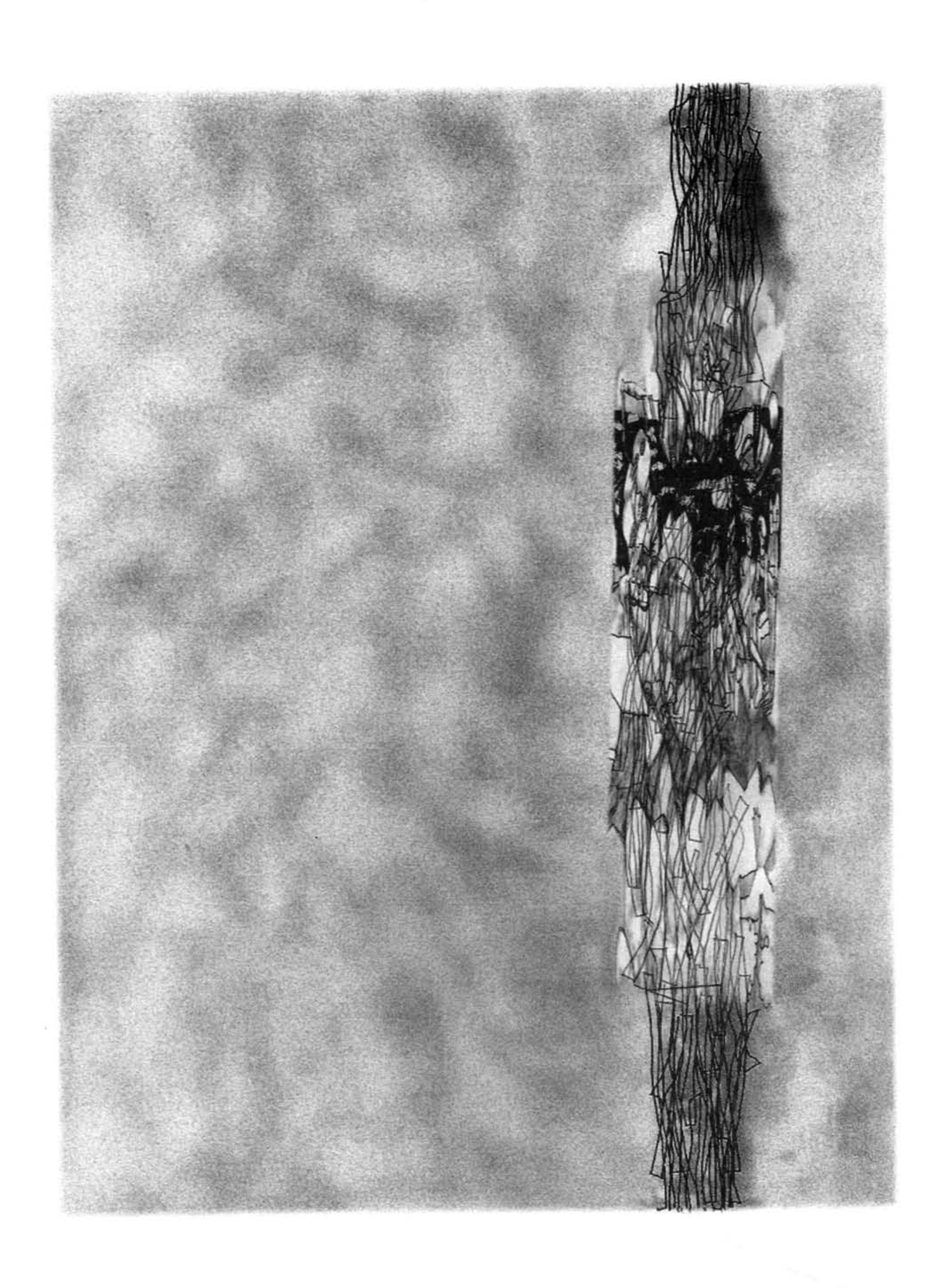
Son miles de siluetas que avanzan sobre la playa a duras penas: uno de ellos es un Homero negro de una diminuta isla del Caribe, otro es un irlandés que habla de campos de trigo abonados con sangre, otro es un joven mexicano de Tabasco y a su lado un peruano que vive en Arequipa, el más anciano es Parra, hay otros que vienen de Irlanda y de África, otros de regiones montañosas y sangrientas, Albania, que cantan las sagas de guerreros ciegos montados sobre corceles ciegos que rodean atacando con sus lanzas a un rey muerto que llora porque no puede levantarse de su tumba para enfrentarse a ellos, otro soy yo, y avanzamos en silencio dejando nuestros propios despojos allí cruzándonos con los que regresan para volver a buscar sus nuevos restos. Ese es el radical exilio de la poesía y el silencio que rodea en nuestra época a los grandes poemas, a los grandes poemas muertos que hoy continúan escribiéndose, no hace sino reiterar esa agonía general de las

lenguas donde la poesía es el arte más frágil porque es lo primero que muere con las palabras que mueren, pero que también es el más poderoso porque es el único que puede levantar desde su muerte la imagen interminablemente borrosa de otra playa. De otra orilla que de nuevo puede estar o puede no estar y donde otros seres, también difusos e improbables, miran dibujarse sobre el cielo los mismos rostros que sobrevivieron sólo por el amor en nuestra memoria. Esos otros que quizás estén o no estén al otro lado, en la playa de un mar que tal vez exista o no exista, que quizás respondan o no respondan, que quizás ensayen las exequias de los poemas muertos o que quizás no las ensayen, es también a lo que desde aquí podemos llamar el Lector.

Imaginamos entonces un rey muerto que llora porque no se puede levantar para defenderse porque en rigor, la belleza de nuestros poemas muertos radica sólo en el hecho de que nos libera de la tarea de tener que comprobar que esos bultos que vamos dejando en esa playa improbable somos nosotros. Más aún, que si los poemas existen es porque un cúmulo incesante de conmociones inútiles nos ha puesto en la encrucijada de elegir entre simulacros, entre sombras de sombras y de escenas repetidas hasta la extenuación como si el mundo no fuese más que una serie de borradores y de intentos porque la obra, la definitiva, está en el mejor de los casos escrita desde siempre en un par de lugares comunes y, en el peor, en las exigencias de un evangelio que jamás podremos cumplir. Más allá de la típica arrogancia de los indefensos, los poetas eligen ser la humildad de ese lugar común que significa que sólo de vidas a medias, de pasiones sofocadas por pudor, puede levantarse la fulguración de una Beatriz, de la sombra de una Helena sobre las murallas eternamente destruidas y de la nada. En sus pasiones contrahechas y anónimas también millones de millones saben que su devoción es el rasgo que le da la eternidad a la tierra, pero sólo ellos lo saben, por eso sueñan y ensayan conversaciones impresionantes antes de dormirse con seres lejanos en diálogos siempre perfectos, donde los amores imposibles o las barreras de la distancia o de la muerte dejan de ser vallas infranqueables. Tal vez por eso también es que imaginé que podía alcanzar a ver el dibujo de los rostros que amas trazándose en el cielo. Pero hemos leído eso, ya lo hemos escuchado: está en el más

grande poema de la soledad. Ese poema nos narra una playa y luego la frase de un posible comienzo. Es el comienzo del *Purgatorio*. He vislumbrado esa playa y luego el monte, he escuchado ese «Que renazca la muerta poesía».

Quiero decir algo más sobre las cenizas. Está en el final de la *Ilíada* y en el comienzo de lo que denominamos historia. Si ese final es conmocionante lo es, sobretodo, porque nos dice que la historia, a la cual nosotros los hispanohablantes de la dimensión americana también pertenecemos, se inicia con un funeral. Lo otro que nos muestra esas exequias es que somos tan descendientes de Homero como los griegos o los latinos, y que la consecuencia de ello es también una imagen absoluta, quizás la más absolutamente concreta del presente: el ser humano, tal como hoy lo entendemos, es un fantasma: es el fantasma que se levantó desde las cenizas del troyano Héctor. Son las mismas cenizas desde las que se levanta el poema ©



Pecados de este mundo

Alfredo Bryce Echenique

EL AUTOR DE *UN MUNDO PARA JULIUS* RECUERDA EN ESTE ARTÍCULO ALGUNOS EPISODIOS DE SU INFANCIA EN UN COLEGIO RELIGIOSO DE LIMA.

Tenía yo ocho años y cursaba el segundo año de primaria en el colegio Inmaculado Corazón, regido por unas monjitas norteamericanas de grandes tocas blancas sumamente almidonadas, unos como baveros en forma de media luna e impolutos, para ir sin senos por el mundo, de totales hábitos azules que hacían imposible adivinar si llevaban zapatos o sandalias, si usaban calcetines o medias, y de qué color. Colgado del cuello llevaban estas monjitas un larguísimo rosario negro de crucifijo dorado, que, al menos a mí, me permitían establecer con precisión algunos rasgos relevantes de su carácter. Si eran nerviosas, coléricas, si sencillamente no podían con tanto niño, tiraban permanentemente del crucifijo, se lo llevaban a la boca, lo mordían, y el rosario se tensaba al máximo y amenazaba siempre con romperse y dejar escapar una lluvia de bolitas. Las monjitas buenas y las bonitas, que eran realmente escasas, llevaban su gran rosario con inmensa naturalidad, con callada religión, con paz y sosiego. Y sin duda rezaban con él en la capilla y en sus habitaciones.

Siendo norteamericanas estas monjitas y el colegio todo –menos la señorita Khan, alta y china y soltera y eficiente secretaria–, se dividían en dos categorías: *mothers* y *sisters*. Las primeras mandaban más y eran generalmente más corpulentas, y las segundas solían hablar de sus lugares de nacimiento en los Estados Unidos y extrañaban y podían llorar si algo triste les pasaba. A *sister* Susy, por ejemplo, la pesqué yo llorando un día al fondo

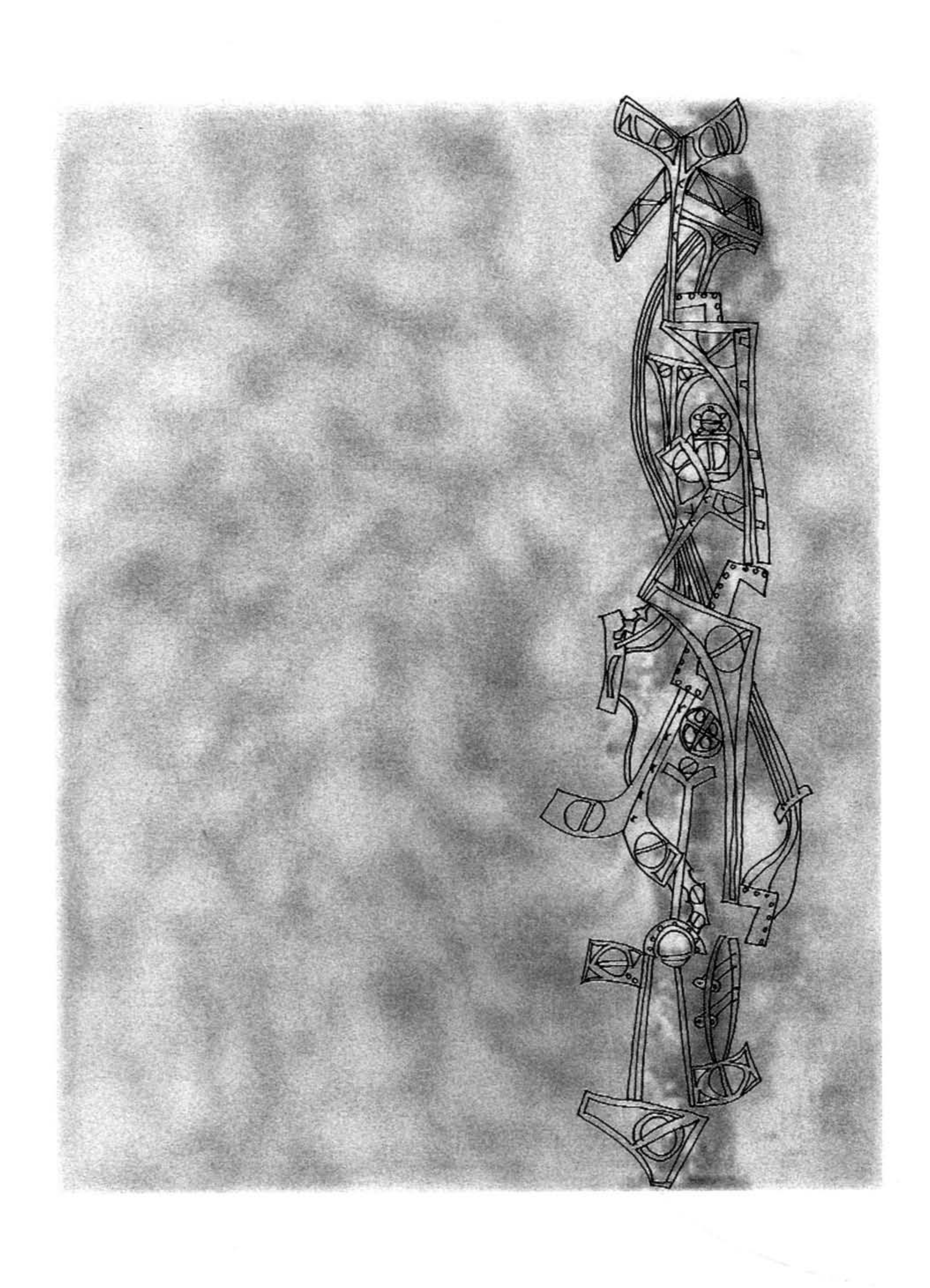
del largo corredor de las salas de clase y no se me ocurrió nada mejor que acompañarla con mi propio llanto cuando me dijo sollozando que se le había hecho trizas un florero que le regaló su padre cuando se vino a vivir al Perú. Eso nos unió.

Después, como celebración real de esa unión, vinieron mis lecciones de piano con *sister* Susy, que era en efecto la profe de piano del Inmaculado Corazón. Qué delicia de amor era llegar por las tardes, al terminar las clases, cuando ya hasta el último alumno había abandonado el local del colegio, hasta la sala aquella del piano, a medio camino entre el mundo entero de las aulas, el mundo entero de la iglesia del colegio, y el mundo entero de las habitaciones de las monjitas. *Sister* Susy lo esperaba a uno en aquella sala luminosa y amplia y lo invitaba a sentarse ante aquel perfecto Pleyel. El mundo se llenaba entonces de olores que competían entre ellos pero que al mismo tiempo producían su efecto en el alma de una manera complementaria, antes de mezclarse y de confundirse y de segregar aquella atmósfera que emanaba también en buena parte de un preludio de Chopin, que yo llevaba muy bien estudiado, del olor a lavanda de *sister* Susy y de sus confesiones: un novio muerto en la guerra de Corea, Walnut Creek, su pueblo natal, y el Perú, un lugar para olvidarlo todo, siempre y cuando sigas viniendo cada tarde con tus lecciones tan bien preparadas. Entonces yo apretaba el pedal que apaga los sonidos agudos del piano, en señal de total entendimiento, sentimiento, complicidad, muda felicidad.

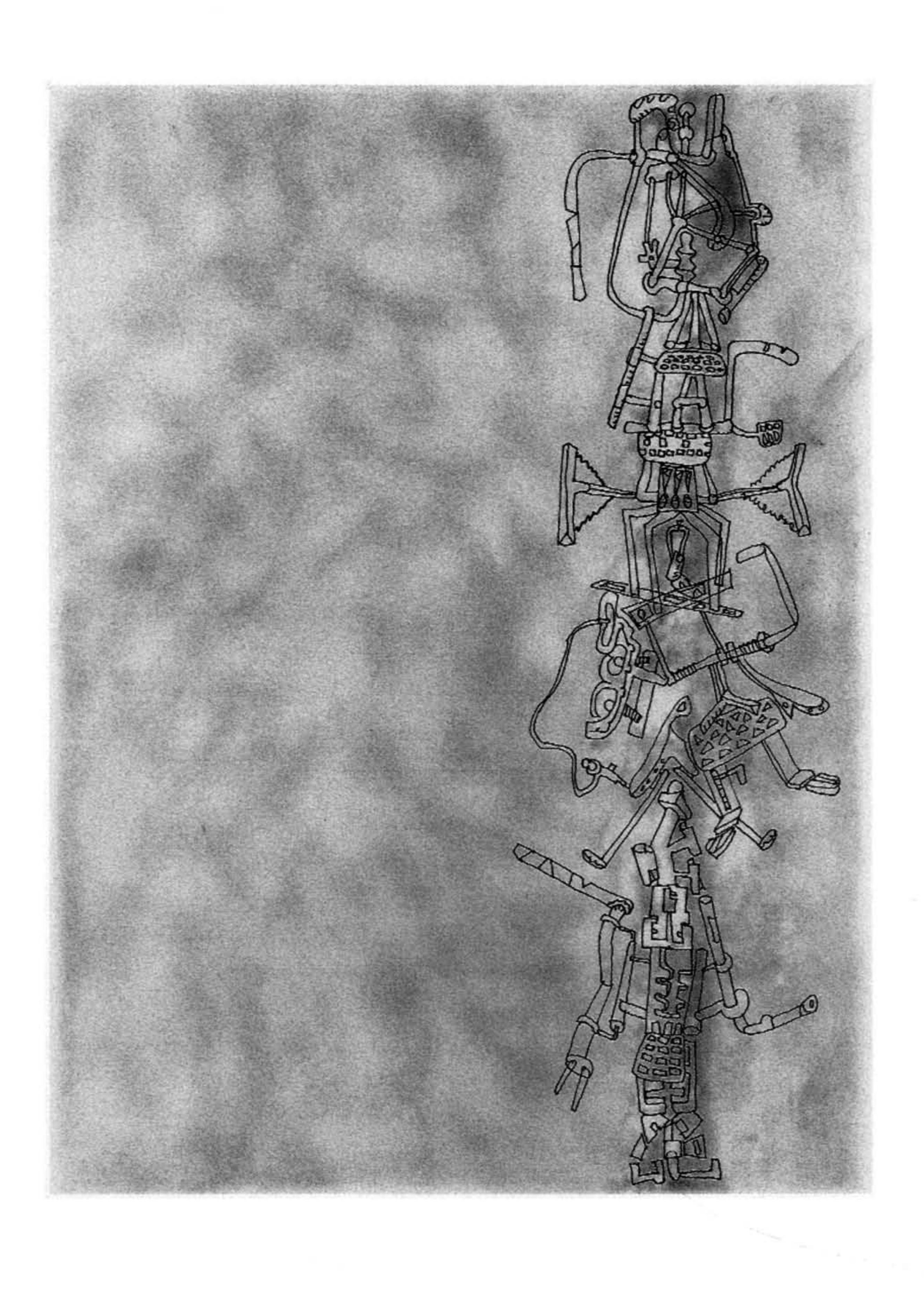
«Basta ya de mariconadas», parecía decirnos *father* Mitchell, que venía entonces cada semana a prepararnos para la primera comunión. Y como que lo interrumpía todo, como que interrumpía la total armonía de la vida con clases de piano en el Inmaculado Corazón, los sentimientos indescifrables, la atmósfera Chopin. Era tejano, y por lo tanto vulgar, y decían que estaba tan acostumbrado a los pecados de este mundo que en sus confesiones, que más parecían interrogatorios, siempre empezaba preguntando «¿Cuántas veces?», así, a secas. A mí me arruinó la primera comunión, todo por causa de un sentimiento de culpa de esos que para *father* Mitchel sencillamente no podía estar entre los pecados de este mundo.

Me dio un fiebrón de guardar cama, pocos días antes de aquella primera confesión con *father* Mithel que precedía a la primera

comunión. Y mataron, en un crimen político, al papá de un compañero de clase. Y me mandaron a tía Pacha, la solterona y fea y pobre, para que, como siempre en estas febriles y nerviosas ocasiones, me leyera historias al pie de la cama. Entonces vino mi pecado, un pecado que sin duda *sister* Susy hubiera comprendido mucho mejor que *father* Mitchel. Yo acababa de hablar por teléfono con mi compañero de clase que ahora era huérfano, le había explicado que no podía ir a visitarlo porque estaba en cama, él había llorado y yo no había llorado, y en eso estaba pensando cuando tía Pacha se soltó a leerme un capítulo tan aterradoramente triste, tan aterradoramente cruel, de *Corazón*, de Edmundo d' Amicis, un niño pobre italiano que busca a su mamá, de los Apeninos a los Andes, y mil veces no la encuentra nunca, que terminé escondido bajo la sábana ocultando un llanto que, pensé entonces con remordimientos, más bien le habría correspondido a mi amigo del papá asesinado. Y así se lo confesé a *father Mitchel*, que habló con mi madre y le aconsejó un psicólogo, pero todo se arregló, al final, porque *father* Mitchel era tejano y por lo tanto vulgar ©




Mesa
revuelta



Martí: historia de una bofetada

Antonio José Ponte

EL NOVELISTA Y POETA CUBANO ANTONIO JOSÉ PONTE, CON UNA AMPLIA INFORMACIÓN HISTÓRICA, NOS MUESTRA UNA IMAGEN CRÍTICA (POR LÚCIDA) Y METAFÓRICA (POR LO QUE DEJA TRASPARENTAR DE LA REALIDAD URBANA) DE JOSÉ MARTÍ.

José Martí es una termoeléctrica y una biblioteca enorme. Es la más alta orden gubernamental y una radio que ataca al gobierno que entrega esa orden. Es un aeropuerto y un montón de avenidas. Es el centro del parque en pueblos y ciudades. Es la dispersión de frases suyas que se repiten incesantemente. Es el dinero que circula con su efigie. Es el primer nombre propio que se menciona en la actual Constitución de la República Cubana: aparece cuando ya han pasado, en anteriores claúsulas, una masa anónima de aborígenes suicidas, de esclavos rebeldes, de criollos levantados en armas, de obreros, campesinos y estudiantes.

Como si se tratara de la traducción de títulos imperiales exóticos, ha sido llamado «Nuestro Apóstol», «Héroe Nacional», «Pater Patriae», «Nuestro Recetario Político», «Padre Santo», «Nuestro Botiquín de Moral Pública», «Nuestra Biblia de Vida». Se ha afirmado que ninguna estatua que se levante conseguirá hacerle justicia. Rubén Darío llegó a consignar, luego de ciertos estimados constructivos, que para tal estatua «la isla entera sería todavía pequeño zócalo».

José Martí cobra la importancia universal que él mismo exageró para Cuba al escribir: «Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa, y acaso acelerarán y fijarán el equilibrio del mundo». Su figura cobra la intemporalidad que él prodigaba al advertir que todo el que se levantara por la causa cubana, se levan-

taba para todos los tiempos. Leo sus páginas y me viene a la memoria la noticia de que un poema suyo (no recuerdo cuál) y uno de sus manifiestos políticos (tampoco lo recuerdo) viajan por el espacio cósmico, de no haberse desintegrado todavía.

Allá los puso en órbita el primer (y único) cubano que ha visto el planeta desde afuera y que en la actualidad asiste, mudo en su uniforme de coronel, a consabidas sesiones parlamentarias en La Habana. Vestido entonces de cosmonauta, Arnaldo Tamayo Méndez, sacó del planeta, además de esos textos martianos, ázucar suficiente para organizar un experimento en torno al crecimiento de los cristales en un medio antigravitacional. Creo que nunca han llegado tan lejos las exportaciones cubanas, nunca se han extendido de modo igual las preocupaciones por el rendimiento de una cosecha. Y no habrá tenido la escritura de José Martí destinatario más extraño (y tal vez más justo), que al ponerse a orbitar en aquellos espacios pascalianos.

Hablo del equipaje de un cosmonauta que incluía un paquete de ázucar y unas páginas impresas, hablo de exportaciones cubanas, y apunto esta ocurrencia que Fernando Ortiz hizo pública en 1953, durante la celebración del centenario martiano: si el país exportaba con muy buena suerte azúcar, tabaco y música, ¿por qué no iba a exportar a José Martí? Él era la mejor de las músicas (impetuosidad y arrastre de su oratoria), azúcar de óptima calidad (sus afectuosas cartas), sus ideas acarreaban la misma ebriedad del buen tabaco (en algunas marquillas aparecía su efigie).

Pocos años antes de esa celebración, Emil Ludwig había escrito su asombro ante algunas de sus frases. Emparejaba aquellos fragmentos a los aforismos de Nietzsche, lamentaba que tal obra no estuviese traducida al alemán, y confirmaba la demanda internacional para el artículo de exportación propuesto por Ortiz. «Centenares de aforismos en tal estilo vigoroso y penetrante», apuntó Ludwig, «que bien pudieran ser de Nietzsche, han sido recogidos en una magnífica colección de sus obras, y de ser traducidas, serían por sí solas suficientes para convertir a Martí en guía espiritual del presente momento del mundo».

El biógrafo alemán aludía al año 1948. Guía espiritual del mundo o principal artículo de exportación, José Martí cobraría su mayor importancia a partir del triunfo revolucionario de 1959.

Aunque desde mucho antes su nombre había entrado en el trapicheo político cubano. Fulgencio Batista (por citar el ejemplo de una dictadura anterior) tuvo a bien agenciarse buena parte de los réditos de la celebración del Centenario, e intentó legitimar su flamante golpe de Estado con las fiestas por Martí. De igual modo, en ese mismo año, Fidel Castro dispuso su lucha contra Batista bajo la advocación del mismo nombre. En 1953 la política cubana adoptaba la forma de guerra de reliquias.

Se ha repetido que Martí ha servido a toda intención política del último siglo cubano. Visto así, su utilización por la actual dictadura no tendría particularidad mayor. Lo inusual estriba, sin embargo, en que un mismo poder se haya valido de él para justificar tendencias sucesivas y contradictorias: Martí ha sido incluido en las cambiantes formulaciones del discurso revolucionario. Es por ello que ninguna interpretación de su obra me parece más necesitada de atención que la versión gubernamental cubana. Porque ninguna otra ha sido llevada tan lejos. Hasta el cosmos.

Se trata, como he dicho ya, de una lectura cambiante. Lectura que incluye momentos tan dispares como aquél en que quiso aproximársele al pensamiento marxista, y éste que hoy eterniza la propaganda habanera, donde él representa la conciencia nacional, la diferencia cubana. Poco importa cuán distante sea un Martí de otro, ambos han sido enraizados definitivamente a la revolución de 1959. No hay casualidad, por tanto, en que, luego de los retratos individuales ejecutados por algunos de los principales pintores cubanos durante la primera mitad del siglo XX (Carlos Enríquez, Jorge Arche, Eduardo Abela), Raúl Martínez cubriera sus enormes lienzos revolucionarios con retratos martianos en serie. Obedecía a algo más que el gusto warholiano por las tiras de retratos: si Warhol retrataba a Marilyn Monroe saliendo de los linotipos, Raúl Martínez procuraba al Martí de las máquinas oratorias.

Cuando fue declarada marxista la revolución de 1959, se hizo imprescindible descubrir las coincidencias o tangencialidades entre Marx y Martí, entre Martí y Lenin. El problema que se abría era idéntico al que tuvo Dante al juzgar a Virgilio: ¿dónde colocar, en un universo regido por premios y castigos, entre Infierno y Paraíso, a quien vino antes de Cristo, no pudo compartir la Buena Nueva, pero debió de tener asomos de ella, a juzgar por su

Égloga Cuarta?. Llegó entonces a afirmarse que las posiciones martianas eran «símili-marxistas», término acuñado por el historiador Julio Le Riverend. Aunque vale la pena aclarar que los acercamientos entre Marx y Martí se habían iniciado una veintena de años antes.

En el prólogo a una antología de textos martianos de 1974, Roberto Fernández Retamar hacía notar, a propósito de cierto punto en discusión: «Martí no lo dice en esos términos, pero si (...) traducimos sus planteos a un lenguaje marxista-leninista...». Con lo cual señalaba la necesidad de traducirlo a la *lingua franca* del Imperio Soviético.

Por esa misma época, entre los profesionales martianos cundió la desesperación nominalista. ¿Cómo calificar, en una escala rígidamente teleológica, a alguien como José Martí? «Demócrata revolucionario», fue el más tranquilizador de los rótulos que le encontraron entre los rótulos que imponía la Academia de Ciencias de la URSS. Y cuando se vino abajo el imperio que sostuvo a aquella academia, cuando se volvieron innecesarias las traducciones propugnadas por Roberto Fernández Retamar, sobrevino otro Martí. Uno escarmentado, concentrado en sí mismo, olvidado de cualquier pensamiento que no fuese el propio, cubanísimo.

Recurrir a este nuevo Martí, tenerlo a mano como autoridad, confirmaba lo evitable del fin para el régimen revolucionario. Pues lo tremendamente autóctono de él venía a coincidir con lo tremendamente autóctono de la revolución de 1959. Y si el triunfo de ésta no había ocurrido por encargo transnacional o contagio soviético, no tenían por qué conseguir eco en el Caribe las noticias del este europeo. José Martí era visto como una preciosa especie endémica, la rara mariposa que justifica un microclima, el ornitorrinco para cierta reserva ecológica.

Fuese cual fuese la interpretación entronizada, sobraban lazos entre la revolución que él iniciara en el siglo XIX y la que comenzara en medio de los festejos por su centenario. Asimismo, sobraban lazos entre el partido político que él fundara y el partido político que gobierna Cuba hoy. Sobraban lazos entre las figuras de José Martí y de Fidel Castro.

Diversos fueron los partidos políticos cubanos colocados a la sombra del Partido Revolucionario fundado por Martí. En un

texto publicado en 1948, de cara a las elecciones, Blas Roca consideraba a Martí como el revolucionario más radical de su época y lo tildaba de precursor del Partido Comunista (PSP). «Nosotros podemos reverenciar a Martí con toda sinceridad porque nosotros somos del partido radical y revolucionario de hoy», rezaba su panfleto. Según Roca, todos los partidos en lidia traían a cuento el ejemplo martiano, pero solamente los comunistas eran del todo sinceros al reverenciarlo.

No muy distinta exclusividad de cita se reservaba Ramón Grau San Martín desde el momento en que bautizara a su partido con el mismo nombre del fundado por Martí, aunque agregándole un paréntesis por el cual sería conocido la nueva formación: Partido Revolucionario Cubano (Auténtico). Lo mismo que Blas Roca, Grau San Martín denunciaba al dudoso Martí de los demás, y se regocijaba en la continuación de lo martiano de la política representada por él.

Pero ninguna aproximación ha tenido mejor fortuna que la de Fidel Castro. Inmerso desde joven en las luchas políticas republicanas, sabedor de lo importante del manejo de símbolos (su curiosidad o simpatía por el fascismo italiano dan la medida de ello), no podía menos que utilizar a Martí. Un volumen publicado en 1983, *José Martí: el autor intelectual*, deja ver algunos de esos trabajos de apropiación: aparece allí el facsímil de unas páginas martianas con anotaciones del joven Castro. Y la visión de esa marginalia despertaba lo rapsódico en un comentarista como Fernández Retamar, quien arriesgara: «Fidel, siguiendo el consejo del libro ígneo que es el Apocalipsis, el cual recomienda comerse el libro, estaba haciendo a Martí carne de su carne y sangre de su sangre».

Tal como puede desprenderse de esa cita, nos encontramos en tierra de altos símbolos. No sorprenderá a nadie que, durante la apertura del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba celebrado en 1975, le fuese reservado a Martí un puesto entre los asistentes, en calidad de Primer Delegado. No sorprenderá tampoco que, a lo largo de las sesiones, se mantuviese un respeto sagrado por la butaca vacía.

Aquel que anotara siendo joven unas páginas de José Martí, iba a ocuparse de escribir la introducción a la edición crítica de las Obras Completas. Un atlas histórico-biográfico dedicado a seguir

los pasos del Martí trashumante concluía con un recuento de la lucha guerrillera en la Sierra Maestra. Y en el cartel impreso para el estreno del documental *La guerra necesaria*, de Santiago Alvarez, Martí aparecía en la cubierta del yate «Granma». Ambas épicas se entrelazaban, el desembarco martiano poco antes de su muerte, y el que hicieran Fidel Castro y sus compañeros.

Más recientemente, el pintor José Toirac ha vuelto a la fotografía donde Fidel Castro, inmediatamente después del asalto al cuartel Moncada, aparece ante una pared en la que cuelga el retrato de Martí. En la irónica interpretación de Toirac, hecha con blancos y negros como si se tratara de una fotografía, el principal sujeto es José Martí, y la imagen que cuelga en la pared es de Fidel Castro.

A tanto se ha llegado en los trabajos de identificación entre uno y otro, que ambas figuras resultan intercambiables. Fidel Castro pudo haber conspirado en New York hasta fundar el Partido Revolucionario Cubano, Martí podría tiranizar al país valiéndose del Partido Comunista de Cuba. Ya Nicolás Guillén había estipulado que era José Martí, redivivo en Fidel Castro, quien señalaba el camino de Cuba. Incluso llegó a hablarse, en una antología del venezolano Aquiles Nazoa, del «adelantado fidelismo» de Martí.

«Sólo los revolucionarios de hoy», consignó José Cantón Navarro, «y en primera fila los comunistas, pueden honrar sin avergonzarse a los revolucionarios de ayer, en cuya vanguardia se halló siempre nuestro Martí». Aquellos viejos comunistas que celaban a Martí, remontaban el linaje de su interpretación hasta un artículo publicado por Julio Antonio Mella en 1926: *Glosas al pensamiento de José Martí. Un libro que debe escribirse*. Mella hablaba allí de un libro por hacer, obra para la cual no le alcanzaba el tiempo, pero que tal vez llevaría a cabo en alguna de sus prisiones, sobre el puente de un barco, en un vagón de tercera o en la cama de un hospital. (Cárcel, exilio o convalecencia eran las expectativas que él mismo se dibujaba.) Como podrá imaginarse, el libro pospuesto daría la medida del verdadero Martí. Mella se apuraba a sí mismo al escribir: «Es imprescindible que una voz de la nueva generación, libre de prejuicios y compenetrada con la clase revolucionaria de hoy, escriba ese libro».

No era retórica su queja por la falta de tiempo. Alrededor de esa fecha él se encontraba entre los fundadores de la Federación de Estudiantes Universitarios, organizaba una universidad popular (con el nombre de José Martí), participaba en la creación del Partido Comunista de Cuba (PSP), y fungía como secretario general de la sección cubana de la Liga Antimperialista. Su artículo, propuesta de libro que nunca llegaría a escribir, arrastraba a Martí a la actualidad, lo citaba a juicio contra el imperialismo estadounidense. Creaba, de este modo, una de las más poderosas y recurrentes figuraciones martianas: la del luchador antimperialista.

Pero, más allá de lo fecunda que haya sido la petición de análisis hecha por Mella, quiero detenerme en un rasgo que (hasta donde sé, pues la bibliografía martiana es oceánica y soporífera) no se ha tenido en cuenta. Mella escribió en su artículo de 1926: «Es necesario dar un alto, y, si no quieren obedecer, un bofetón a tanto canalla, tanto mercachifle, tanto patriota, tanto adulón, tanto hipócrita... que escribe o habla sobre José Martí».

Resalta en esta cita la violencia. Junto a la propuesta de un Martí necesario, de un libro por hacer, esa bofetada marcará el camino de la intransigencia, tendrá muchísima suerte futura. El texto de Julio Antonio Mella, origen de un linaje interpretativo, representa también el nacimiento de una particular manera de canalizar los celos. Rafael Rojas ha estudiado en *Tumbas sin sosiego* los cambios producidos en la civilidad cubana a partir del triunfo revolucionario de 1959. A propósito de la intelectualidad comunista, Rojas anota variaciones que van desde una cortesía exquisita hasta, desalojado ya el resto de los partidos políticos, la intolerancia más cortante. Y claro que la bofetada estipulada por Mella pudo ser solamente un exabrupto literario. Quizás no haya que tomarla al pie de la letra, pues pertenecía a ese conjunto de barrabasadas que promulgaban otros manifiestos de la época. (No por ellos iba a ser arrasado el Partenón o la antropofagia cundiría entre la gente.)

Sin embargo, el exabrupto de Mella hallaría, al final, literal cumplimiento. En 1974, Juan Marinello advertía: «Por fortuna, la claridad traída por la revolución nos pone a cubierto de todo intento malicioso o torpe. Los martianos antimartianos no tienen

cabida en la Cuba de ahora». Y lo que en 1926 merecía una bofetada, debía pagarse ahora con el ostracismo, con el destierro de por vida. Un prólogo a los trabajos del Seminario Nacional Martiano esbozaba un *Index Prohibitorum* que incluía nombres de intelectuales burgueses empeñados en tergiversar la memoria de Martí. Juan Marinello, inquisitorial hasta en su terminología, hablaba del «pecado de leso martismo». Y Luis Pavón hurgaba en culpas retroactivas: «Una lista de la bibliografía martiana que nos dejó la república es, en gran medida, una relación delincuencial».

El oponente quedaba fuera de la cortesía, fuera del país, fuera de toda ley. Un primer decreto expedido el 19 de mayo de 1977 por el recién fundado Consejo de Ministros, ordenó la creación de un Centro de Estudios Martianos que encastillaría (e iba a propiciar también) la investigación sobre Martí. Junto a tal decreto fue dictada la resolución que declaraba Monumento Nacional a cualquier pieza autógrafa martiana, y obligaba a sus poseedores a entregarla.

El delito de propiedad venía a sumarse a lo delincuencial de ciertas opiniones, y resultaba ultrajada toda pertenencia de José Martí escapada de la Isla. Procuraba garantizarse legislativamente el retorno íntegro (hasta lo nimio) de quien vagara tantos años por el extranjero. Una nota sin firma aparecida en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos* correspondiente al año 1985 se exasperaba ante la perspectiva de que Carlos Ripoll, especialista del exilio, publicase dos cartas inéditas. Reconvenía la nota: «Y allí, en manos de quienes han abandonado a la patria, hay documentos originales de Martí que le pertenecen al pueblo cubano y a su Revolución martiana, únicos verdaderos custodios de un tesoro que es patrimonio de la humanidad, pero no de una humanidad en abstracto, sino, para decirlo con palabras de Juan Marinello, de 'una humanidad al nivel de su esperanza'».

La guerra de reliquias se encendía. Aquellos que se consideraban a sí mismos únicos herederos del ejemplo martiano, los únicos sabedores de traducirlo, encontraban en él un buen motivo para denostar a los contrarios. Como cualquier instrumento de legitimación de una dictadura, José Martí terminaba por convertirse en un objeto arrojadizo, en arma. En medio de la fuga del país de gran parte de la población, una de sus frases sería utiliza-

da para justificar la intolerancia. «Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre», había escrito él en *Nuestra América*. (Los beatos martianos no encontrarán, en este caso, la excusa de que la frase ha sido desquiciada. Su autor hablaba en verdad de desterrar a quienes, siendo latinoamericanos, no sentían el amor por sus tierras.)

En el artículo de Julio Antonio Mella podrá encontrarse otro detalle de larga consecuencia. En las filas del primer Partido Comunista de Cuba, Mella había coincidido con Carlos Baliño, viejo compañero de lucha de Martí. Y de éste recogió una idea que no consta en los escritos martianos conocidos hasta hoy. El mensaje, escuchado por Baliño de viva voz de Martí, anunciaba que la revolución no era lo que comenzaría en los campos cubanos en 1895, sino lo que iba a desarrollarse luego, ganada la República.

La frase no podía ser más útil. Que todo marchaba hacia la República, saltaba a la vista en cualquiera de los últimos escritos de Martí. Pero poco podía saberse, a partir de esas páginas, de la naturaleza de aquella república. La frase transmitida por Baliño suponía que, no por constituida una república, debía descartarse la posibilidad de la revolución. Julio Antonio Mella y otros temperamentos rebeldes recibían así la ratificación de que lo instaurado en Cuba hasta entonces no era el sueño martiano, y no tenía por qué contentarlos, desde que el propio Martí se había encargado de anunciar una fase todavía superior.

Luego de 1959, en cambio, las posibilidades parecían del todo cumplidas. Había existido una república insatisfactoria (catalogada como seudorrepública o república mediatizada), y había triunfado la revolución. A través de Baliño y de Mella, Martí enviaba un recado a Fidel Castro, que no demoraría en adoptarlo. Fuera de ello, no parecía quedar más encarnación posible para lo escrito por Martí. O quedaba una aún, la del exilio: Carlos Márquez Sterling llamando a Fidel Castro «Anti-Martí» en la reedición de su biografía martiana.

También en el exilio, en una conferencia pronunciada en los setenta, Carlos Alberto Montaner afirmó, a propósito de Martí: «En alguna medida, Cuba es un país en torno a un hombre». Y añadió: «Los cubanos pueden ser liberales o conservadores, derechistas o izquierdistas, radicales o moderados, pero, en cualquier

caso, tienen, insoslayablemente, que mostrar su adhesión a Martí». No estoy seguro de cuán vigente considere Montaner estas palabras suyas de hace tres décadas. Pero, cualquiera que sea su opinión actual, sus afirmaciones valen como síntoma de una limitación del imaginario cubano: la de no poder soslayar, pasar por alto, a una de sus figuraciones.

¿Queda todavía algún Martí aprovechable para las políticas cubanas? ¿No han agotado su potencialidad el actual régimen cubano y los exilios? Me pregunto si en lo adelante no habrá que echar a un lado esa manía de entender a José Martí como autoridad irrecusable. Me pregunto si no habrá que prescindir, entre otros autoritarismos, del autoritarismo de Martí. Y pienso que, de cualquier modo que se presente el futuro para la cultura cubana, en ella ha de caber la posibilidad de soslayarlo.

Juego a veces a viajar hasta una época en que su autoridad no estaba fundamentada aún, una época en la que él despertaba, junto a las primeras admiraciones, resquemores. Ese ejercicio permite, además de suponer un tiempo no copado por Martí, calibrar en mucho lo original traído por él a la literatura y a la política cubana. Viajo, pues, hasta los artículos donde Enrique Trujillo se opuso a la fundación del Partido Revolucionario Cubano. Leo, a diferencia del más difundido Juan Marinello, al primer Marinello, reacio a los abusos retóricos en la oratoria de Martí. Y llego al punto en que Domingo Faustino Sarmiento, en carta a Paul Groussac de junio de 1887 celebraba la crónica martiana a propósito de la inauguración de la Estatua de la Libertad y, refiriéndose a un autor poco conocido por entonces, lo menciona de esta manera: «Martí, un cubano, creo».

Me abismo ante esta insegura correspondencia entre Cuba y Martí como ante esos nudos del tiempo donde las cosas que son, podrían haber resultado diferentes

Referencias bibliográficas

Las referencias de Ramón Grau San Martín, Julio Le Riverend, José Cantón Navarro , Luis Pavón, Carlos Márquez Sterling y Carlos Alberto Montaner pueden encontrarse en Ette, Ottmar, *José Martí. Ápostol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, Universidad Nacional Autonóma de México, México, 1995. La obra de Ette, con la que estoy en deuda, resulta un compendio imprescindible para seguir la construcción y discusión del mito martiano.

Centro de Estudios Martianos (editor): *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, 1985.

Fernández Retamar, Roberto: «Martí y la revelación de nuestra América». En Martí, José: *Nuestra América*, compilación y prólogo de Roberto Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana, 1974.

Ludwig, Emil: *Biografía de una isla (Cuba)*, Centauro, México, 1948.

Marinello, Juan: *Españolidad literaria de José Martí*, Imprenta Molina y Cía, La Habana, 1942.

Marinello, Juan: «Fuentes y raíces del pensamiento antiimperialista de José Martí». En *En torno a José Martí*. Coloquio Internacional de Bordeaux, Éditions Bière, Bordeaux, 1974.

Mella, Julio Antonio: «Glosas al pensamiento de José Martí» (http://www.cubaliteraria.cu/revista/sitio_ma3/pages/mella.html)

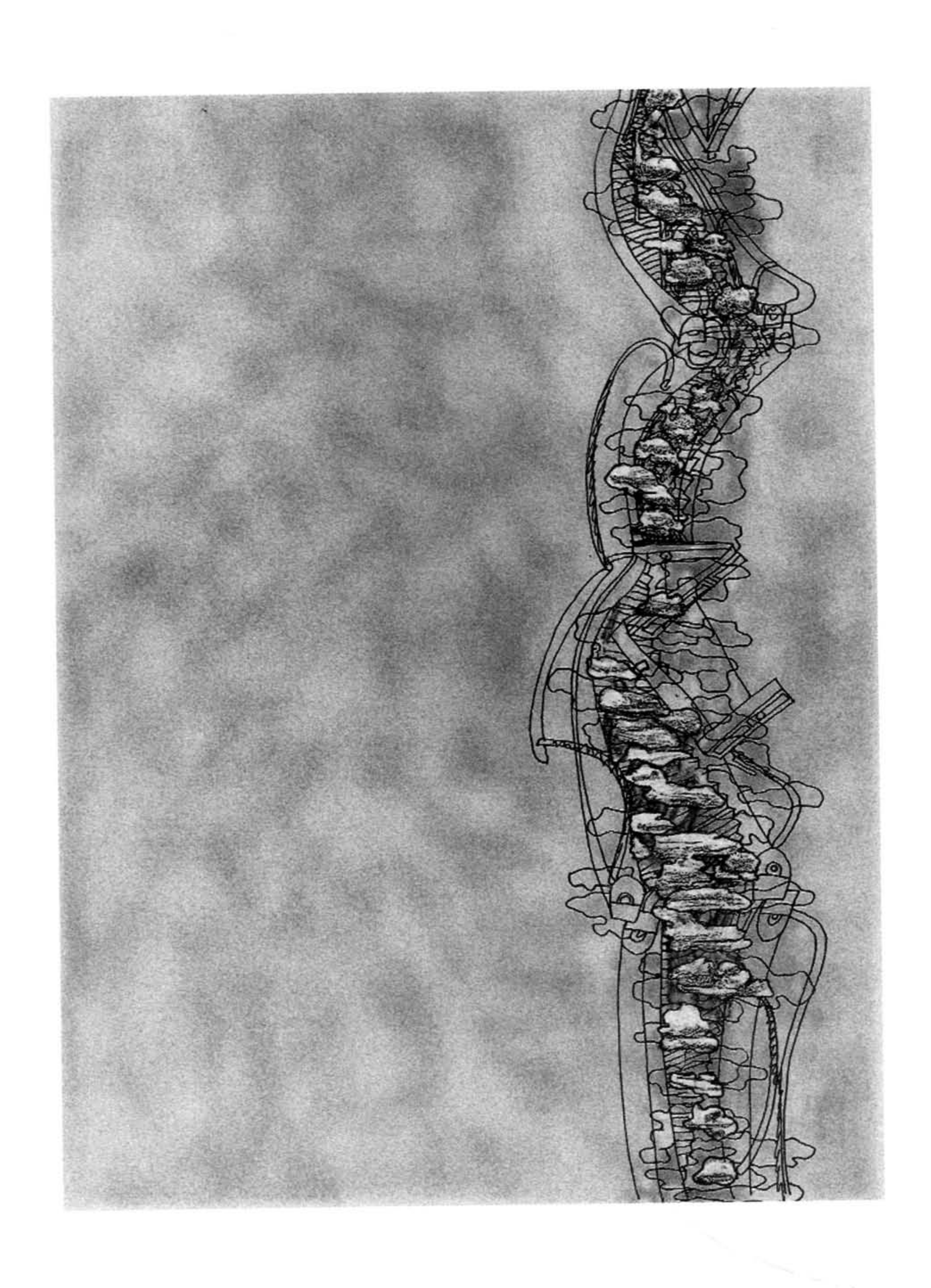
Nazoa, Aquiles: *Cuba: de Martí a Fidel Castro*, Instituto Venezolano Cubano de Amistad, Caracas, 1976.

Ortiz, Fernando: «La fama póstuma de José Martí». En *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, número 73, julio-diciembre de 1957.

Roca, Blas: «José Martí: revolucionario radical de su tiempo». En Centro de Estudios Martianos (editor), *Siete enfoques marxistas sobre José Martí*, Editorial Política, La Habana, 1978.

Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, Barcelona, 2006.

Sarmiento, Domingo Faustino: «La Libertad iluminando al mundo». En *Obras*, tomo XI, Buenos Aires, 1900.



Oliverio Girondo: espantatacombo, espantatodo

Esther Ramón

APROVECHANDO LA AFORTUNADA PRESENCIA EN LIBRERÍAS DE DOS REEDICIONES DE LA POESÍA COMPLETA DEL GRAN POETA ARGENTINO OLIVERIO GIRONDO –EN LAS EDITORIALES RENACIMIENTO Y VISOR–, ESTHER RAMÓN REPASA LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR DE *EN LA MASMÉDULA*, QUIEN HIZO DE SU VIDA SU MEJOR OBRA POÉTICA.

En la portada original del libro de poemas de Oliverio Girondo: *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, un elegante espantapájaros con guantes, pipa y flamante gabán abotonado hace un ademán ambiguo con una de sus manos, que protege su cara de los cuervos que amenazadoramente se aproximan –lejos de ser espantados– o tal vez inicia el gesto de saludarlos cortésmente, a punto de levantar su sombrero de copa como si de señoritas de buen tono se trataran. Ese mismo espantapájaros fue reproducido en una campaña publicitaria sin precedentes en Argentina: tras una acalorada conversación con su tertulia habitual de amigos, Girondo apostó que agotaría rápidamente la edición de su libro gracias al poder de la publicidad. Para ello contrató un coche fúnebre tirado por caballos y acompañado de lacayos con librea, y metió dentro a un muñeco de grandes dimensiones, que reproducía a su aristocrático espantapájaros, y que se paseó por las calles más concurridas del Buenos Aires de la época, ante la mirada atónita de los viandantes. Al mismo tiempo, alquiló un piso en la Florida y contrató a exuberantes señoritas, llamativamente vestidas, cuyo

único cometido era vender el libro. En efecto, la edición completa (tres mil ejemplares) se agotó en pocos días.

Ese mismo espantapájaros guardó, durante muchos años, la puerta de la casa de Girondo y Norah Lange (binomio que Enrique Molina denominaba como «Noroliverio»), no se sabe si para espantar a los pajarracos indeseables, o para recibir adecuadamente a los amigos. Tal vez tan sólo ponía el acento –a su manera humorística, sutilmente grotesca– sobre el absurdo de un elemento creado a semejanza del hombre con el único fin de interponerse entre las aves y las semillas. Como reza el subtítulo del libro, cuánto mejor lo vulnerable, lo expuesto. «Al alcance de todos». En la actualidad, el Gran y Noble Espantapájaros girondino se expone, en Buenos Aires, en un museo. Para que no se nos olvide.

Enrique Molina describe así la casa de Girondo, de puertas siempre abiertas para poetas, buenas conversaciones y amigos[1]:

> «Sintomáticamente, la inolvidable casa de Girondo, poblada de ídolos y telas, tapicerías de la lluvia, restos de naufragios y cultos desaparecidos, y en cuyas cavernas se alineaban huacos, alcatraces, objetos soñados, estremecidos de tanto en tanto por los trenes nocturnos de la vecina estación Retiro, que cruzaban a través de las paredes, casi rozando la jarra de piedra con agua para las ánimas colocada sobre una mesa, esa casa, digo, estaba presidida, aparte del Espantapájaros guardián apostado en la entrada, por una enorme imagen –pintada por él mismo–, de la Mujer Etérea en pleno vuelo.»

La obsesión de Girondo por el vuelo, su amor irreductible, de mirada hacia arriba, hacia la Mujer Pluma, La Mujer Etérea, queda patente en uno de sus más conocidos textos:

> «No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento insecticida (...) ¡pero eso sí! –y en eso soy irreductible– no les perdono, bajo ningún pre-

[1] Enrique Molina: «Prólogo» a Oliverio Girondo: *Persuasión de los días. En la másmédula* (Buenos Aires: Losada, 1956), pág. 12.

texto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!

Esa fue –y no otra– la razón de que me enamorase, tan locamente, de María Luisa. (...)

Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. (...)

¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores!»

Aunque, del mismo modo, como es habitual en nuestro poeta, la ansiada verticalidad puede también cambiar de signo, como el humor puede enseguida trocarse en drama, y adquirir tintes de caída, como en el poema «Derrumbe», de *Persuasión de los días*:

«Me derrumbé,/ caía/ entre astillas y huesos,/ entre llantos de arena/ y aguaceros de vidrio,/ cuando oí/ que gritaban:/ «¡Abajo!»/ «¡Más abajo!»/ y seguía cayendo,/ dando vueltas/ y vueltas...»

Girondo, que vino al mundo un 17 de agosto de 1891 bajo el signo de Leo –aunque cuando se le preguntaba por su fecha de nacimiento siempre contestara: «los poetas no tienen edad»–, engrosa las filas, como Vicente Huidobro, de la ya tópica tradición de ovejas negras que adornan con sus excentricidades y ocurrencias las buenas familias: con antecesores vascos por vía paterna y cuya madre –de quien dijera «soy hijo de toda la literatura francesa»–, también de origen vasco, tenía entre sus antepasados al general Arenales, que se hiciera famoso por sustituir el pedazo de hueso que le habían volado de la cabeza de un balazo por un mate que le permitió seguir luchando durante años. Como cuenta su gran amigo Ramón Gómez de la Serna en sus *Retratos Contemporáneos*: «Desciende por sus padre de vascos de Mondragón –cuya casa blasonada cayó en los bombardeos de la última guerra civil– y por su madre, apellidada Uriburu y Arenales, de los conocidos próceres también vascos».

Su privilegiada posición social le permitió viajar por todo el mundo. Estudió en varios colegios de Europa: en el Epsom de

Londres –ciudad donde jura y perjura haber visto a Oscar Wilde paseándose con un girasol entre las manos, y si no lo hizo le debemos un hermosísimo ensueño– y en la Escuela «Albert le Grand» de Arcueil, en las inmediaciones de París, de la que fue expulsado al arrojar un tintero por la cabeza de un mal informado profesor de Geografía, que habló en su lección de los antropófagos que vivían en Buenos Aires, capital del Brasil.

Un pacto con sus padres, por el cual se compromete a terminar la carrera de Derecho si durante los veranos le financian sus viajes trasatlánticos, lleva al futuro poeta a establecer contacto con la vanguardia parisina, de la mano del poeta uruguayo-francés Jules Supervielle, que le introduce en las veladas surrealistas.

Será el comienzo de un largo periplo, cuyas impresiones quedarán fijadas en sus libros: Madrid, Sevilla, Portugal, Egipto, Italia, Río de Janeiro: «¡he vivido 567 días en el mar!», afirma en una ocasión. El mundo se le queda estrecho.

Su retina, por dentro y por fuera, se satura de imágenes, de escenas vividas o a medias soñadas: como aquella en la que el tren en que viaja arrolla a un suicida, y el poeta ve un humo rojizo que se eleva: la sangre del hombre muerto, mezclada con carbonilla, en ascenso gaseoso y vertical. Afirma también que en España viajó en diligencia junto a un cadáver, que era así trasladado hacia su sepultura. El año 1923, el mismo de la publicación de su libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*[2], lo dedica íntegramente a recorrer España. Viaja a Toledo, El Escorial, Madrid, Sevilla, Granada, Algeciras... Este viaje será el germen de su tercer libro: *Calcomanías*, que da título a la reciente edición de su obra completa en la editorial Renacimiento.

Irreverente, humorístico, crítico y siempre lúcido, sus impresiones de nuestro país quedan como las de un viajero implacablemente sumido en los más mínimos detalles, capaz de radiografiar malformaciones y cuerpos enjutos, además de suntuosas mandí-

[2] Como cuenta Aldo Pellegrini, «cuando Gómez de la Serna recibe un ejemplar toma el tranvía 8 de Madrid, que iba del Hipódromo a la Bombilla, se instala y comienza a leer. Cuando termina el recorrido aún no ha terminado; saca entonces un nuevo boleto «hasta el próximo poema».

bulas sonrientes. La Sevilla de la época, por ejemplo, le arranca los siguientes versos:

> «Cada doscientos cuarenta y siete hombres,/ trescientos doce curas/ y doscientos noventa y tres soldados/ pasa una mujer».

Su visita a El Escorial nos deja su percepción del despojamiento, de la sobriedad extrema del lugar, que sobrecoge, aunque teñida siempre de ironía y de humor. El Escorial se encuentra presidido, para Girondo, por un monasterio «desnudo, anacorético,/ las ventanas idénticas entre sí,/ como la vida de sus monjes».

Así, sus versos nos muestran un punto de vista pegado de manera absoluta al acontecimiento, a la arquitectura, a las gentes que la transitan, y que al mismo tiempo –externo– las atraviesa transversalmente, con una aguja muy fina, casi imperceptible, que después nos muestra:

> «Paradas en lo alto de las chimeneas,/ las cigüeñas meditan la responsabilidad/ de ser la única ornamentación del monasterio,/ mientras el viento que reza en las rendijas/ ahuyenta las tentaciones que amenazan/ entrar por el tejado».

Su irreverencia no encuentra impedimentos en lo religioso o en lo moral, todo es un enorme campo preparado para la siembra, una siembra que consiste en atar los matojos, los brotes entre sí, para que el poeta ejecute sus correspondencias, una los puntos sin importarle qué ampollas ha de levantar. De esta manera, ve –por ejemplo– la Semana Santa en España:

> «Enjutos, enflaquecidos de insomnio y de impaciencia, los nazarenos pruébense el capirote cada cinco minutos, o llegan, acompañados de un amigo, a presentarle la virgen, como si fuera su querida»

Observador de los que se observan, no se le escapan los acontecimientos colaterales, las maneras, los ademanes, los usos y costumbres, que se encarga implacablemente de desmontar. La piedad religiosa muestra su cara de acontecimiento social («Frente a todos los espejos de la ciudad, las mujeres ensayan su mirada «Simith Wesson»; pues, como las vírgenes, sólo salen de casa esta semana, y si no cazan nada, seguirán siéndolo...») Las imágenes

religiosas, tan de cartón piedra como su enorme espantapájaros, son colocadas en el poema como figuras de feria de milagros irrisibles («Sin asomar las narices a la calle, los santos realizan el milagro de que los balcones no se caigan».)

Aunque esa distancia que requiere la observación atenta y despojada no implicaba crueldad, o superioridad alguna. Aldo Pellegrini, testigo de excepción y amigo personal de Girondo, describe en cambio su preocupación por los otros de la siguiente manera[3]:

> «Frecuenté con bastante asiduidad las tertulias de Girondo, quien me demostró, aparte de un valor humano excepcional, la imagen del poeta que vive exclusivamente para la poesía. Ésta lo absorbía, lo devoraba y el mundo y la vida se presentaban para él siempre transmutados por ese fervor ardiente de la actitud poética. (...)
>
> Lo que especialmente me impresionó siempre en la conducta de Girondo fue el interés particular que sentía por el bienestar o la felicidad de los otros. Se constituía en consejero espontáneo de sus amigos y su colaboración abarcaba desde el juicio sobre los originales que le traían los poetas jóvenes, a los que ayudaba con su experiencia, hasta su mediación u opinión en problemas privados o la orientación en las dificultades materiales. Todo malestar o enfermedad de algún amigo lo desvelaba y preocupaba de un modo nada común»

Son múltiples las anécdotas que se cuentan sobre sus andanzas. Como aquella ocasión en la que en París se le acerca un caballero de la Paramount, que le ofrece el papel protagonista –el de un contrabandista y violinista– de una película que iba a rodarse en Sierra Morena. Girondo rechazó el papel con una sonrisa. «La misma –recuerda Ramón Gómez de la Serna– con la que ha rechazado la secretaría de la embajada en Washington, o el nombramiento de académico».

El mismo Ramón Gómez de la Serna, ferviente admirador de su poesía pero sobre todo del poeta, desde que le recibiera por

[3] Aldo Pellegrini: «Mi visión personal de Oliverio Girondo» en Oliverio Girondo: *Antología, op. cit.*, págs. 10-12.

primera vez en Madrid en la tertulia de Pombo, cuenta en sus *Retratos Contemporáneos* que, en Lisboa, un Girondo exultante le conduce a una plazuela «donde el vendedor del mejor callicida del mundo presentaba en sus vitrinas los desprendimientos pedestres de tan grandes personajes como el excelentísimo señor almirante Fernando Silva Moreira Fonseca y Campoforte».

Por su parte, el primer encuentro de dos de las cumbres de la poesía hispanoamericana, Oliverio Girondo y César Vallejo, resultó en un principio frustrado, y bastante divertido. Así lo cuenta, basándose en la narración del propio poeta, Francisco Urondo[4]:

> «En Perú conoce a César Vallejo, pero sin que lleguen a verse las caras: «Pensaba desembarcar en El Callao y le había avisado a Vallejo, que me estaba esperando en el muelle; pero mi barco no pudo arrimarse porque se había desencadenado una tormenta tremenda. Vallejo, enterado de esto, se arrimó en una lancha y yo no lo veía porque estaba muy oscuro, pero oía que me gritaba, «Girondo, Girondo» y yo le gritaba «Vallejo, Vallejo», pero de allí no pasamos». (...)
>
> «Si hubiera sabido que él andaba en París mal de dinero –mintió una vez– yo lo hubiese podido ayudar». Años después de su muerte, por algunas cartas que se dieron a conocer, pudo saberse que se veían y que la ayuda había existido».

Su legendaria barba fue en una ocasión motivo de burla cariñosa: treinta mil voces le gritaron «chivo» en una cancha de fútbol de Buenos Aires. No se sabe si por el trauma, decide ir a afeitársela, pero el peluquero se niega en rotundo.

Norah Lange, la altísima y pelirroja poeta de origen noruego, autora del poemario *45 días y treinta marineros*, fue su compañera inseparable desde que se encuentran en una cena-homenaje a Martín Fierro. Se casan en 1943, después de una larga y duradera relación, y estarán juntos hasta el final. Su casa de la calle Suipacha sirvió de refugio para los jóvenes poetas, que se reunían todos

[4] Francisco Urondo, prólogo a Oliverio Girondo: En la masvida (Poemas escogidos) (Barcelona: Ocnos, 1972, pág. 11.

los martes en torno al maestro: Edgar Bayley, Enrique Molina, Olga Orozco, Aldo Pellegrini, etc. Viajeros incansables, en 1948 realizan un viaje a Europa, que repetirán por última vez en 1965.

«A veces rotundo/ a veces muy hondo/ se va por el mundo/ girando, Girondo», vocean sus amigos en uno de los tantos banquetes de despedida de la pareja.

Como el Jano bifronte, que en una de sus cabezas ríe y en la otra llora, la segunda faceta de Girondo, más allá de viajes, fiestas, tablaos flamencos, noches interminables de farra y tango, chistes, tertulias y ruido, es más bien melancólica. La progresión de sus libros, que parten de un humor ácido y surrealista y van tomando un tono cada vez más nostálgico, más íntimo, más desesperanzado, nos da pistas al respecto. Aunque ya desde los primeros títulos, por detrás de las cortinas de humo de su gas hilarante, podemos atisbar la angustia, un exacerbado sentimiento de soledad («Solo,/ con mi esqueleto,/ mi sombra,/ mis arterias,/ como un sapo en su cueva,/ asomado al verano,/ entre miles de insectos») y los efectos, en ocasiones devastadores, de su hipersensibilidad, de su ausencia de piel:

«Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda»

La dispersión, la incontinencia como rasgo de carácter unido también a su cualidad de vivirlo todo, con ansia insaciable, se refleja en un texto con tintes humorísticos:

«Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad. (...) Si alguna tiene una ocurrencia, que me hace reír a carcajadas, en el acto sale cualquier otra, proponiéndome un paseíto al cementerio. Ni bien aquella desea que me acueste con todas las mujeres de la ciudad, ésta se empeña en demostrarme las ventajas de la abstinencia, y mien-

> tras una abusa de la noche y no me deja dormir hasta la madrugada, la otra me despierta con el amanecer y exige que me levante junto con las gallinas.»

Cerca ya de su libro cumbre –*En la más médula* (cuyo lenguaje híbrido, singular, influyera por ejemplo en el gíglico que utilizara Cortázar en Rayuela, y que marcara un hito en la historia de la poesía en habla hispana– los versos comienzan a tomar tintes más oscuros.

Para sacarse el mundo bebido, mal digerido por llegar arrastrando el barro en su corriente, invita por ejemplo, alejado de los juegos de palabras, y del humor, al llanto:

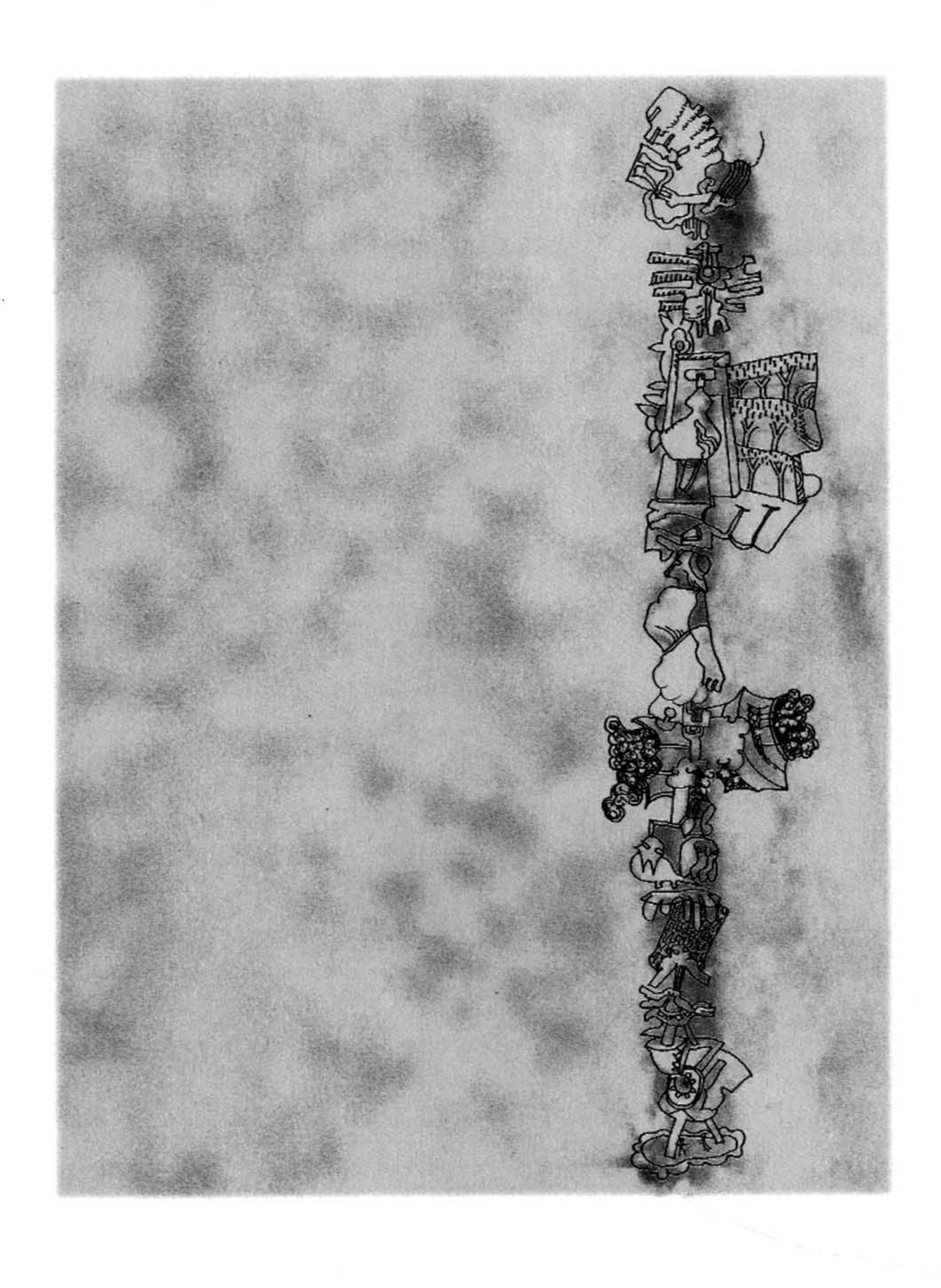
> «Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo»

Y ya literalmente indispuesto por indigestión, por haberlo deglutido todo, haber tragado sin freno ni orden ni selección cuanto el mundo disponía en sus enormes bandejas ante él, la necesidad de regurgitarlo, en el vómito, en el llanto:

> «Cúbrete el rostro/ y llora./ Vomita./ ¡Sí!/ Vomita,/ largos trozos de vidrio,/ amargos alfileres,/ turbios gritos de espanto,/ vocablos carcomidos; (...) Cúbrete el rostro/ y llora.../ pero no te contengas (...)»

Un accidente sufrido en 1961 le deja disminuido durante los últimos años de su vida. Y no le queda más remedio que frenar.

> «El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto» ©



Panorama de la literatura anglosajona en el Caribe: evolución desde la década de los 50 (2)

Fernando Cordobés

SEGUNDA ENTREGA DE FERNANDO CORDOBÉS SOBRE LA LITERATURA ANGLOSAJONA EN EL CARIBE, EN LA QUE AHONDA EN ASPECTOS POLÍTICOS Y CULTURALES DIVERSOS: DESDE BOB MARLEY Y LA INFLUENCIA RASTAFARI HASTA LA INVASIÓN NORTEAMERICANA DE LA ISLA DE GRANADA.

Guste o no, el icono de mayor proyección internacional del Caribe angloparlante es (y seguirá siendo por bastante tiempo) Bob Marley. Su voz, su presencia, y una reducción descafeinada de su filosofía rastafari, han llegado a todos los rincones del planeta y simbolizan el *easy living*: unas gotas de rebeldía anti sistema, mucho cannabis y *dred locks* sin ton ni son. No importa que sea un chiringuito de playa en el pacífico, un centro comercial cualquiera, o alguna de esas radio-fórmulas que repiten sin parar las mismas canciones: Bob Marley es omnipresente. Pero detrás de esa imagen tan banal del cantante jamaicano creada a golpe de comercio, existe todo un contexto social, cultural e histórico que Marley supo conjugar como nadie para darle proyección y sobrepasar las fronteras de su isla. En su reivindicación de la herencia negra, del orgullo de pertenencia a la madre patria África, hay mucho de las ideas expuestas a principios del siglo XX en torno a la negritud por parte de Cesaire, Sengor y Damas: lo negro bello.

El propio Marley era mulato, hijo de un oficial de marina inglés y de una jamaicana, lo cual no le impidió reivindicar su orgullo de raza, asegurar que el diablo eran los blancos, origen, según él, de todos los males de su raza; su desafección hacia *Babylon*, el mundo de los blancos, y conectar directamente con los mensajes que llegaban del norte, del movimiento del Black Power, todo lo cual le llevó radicalizar su discurso según maduraba como artista, justo lo contrario de lo que suele pasarles a otros creadores.

En realidad la música de Bob Marley y la producida en general por el movimiento *reggae*, surge en un contexto en el que la creación ya no era dominio exclusivo de las clases medias, sino que también pertenecía a gente de los márgenes del sistema que adoptaban las causas sociales como temas principales de sus creaciones. De hecho en Jamaica surgieron una serie de poetas adheridos al movimiento *rasta* como Ras Dizzy. Comunicaban experiencias que muchos otros eran incapaces de contar y conectaban en su forma y fondo con una población sometida y marginada. El *reggae* y el calipso (en el este del Caribe) extendieron su mensaje y sus creadores pronto se dieron cuenta de las posibilidades no sólo creativas, sino de influencia que iban adquiriendo. La poesía *dub* o *performance poetry*, como se la llamó más tarde, fue el resultado más llamativo de esta época. Usando las bases formales de la poesía social y las posibilidades creativas que les ofrecía la tecnología de los estudios de grabación de la música *reggae*, poetas como Linton Kwesi Johnson (LKJ) en el Reino Unido y Mutabaraka en Jamaica, encabezaron el uso de mezclas de pistas de audio previamente grabadas con textos propios superpuestos, adelantándose varios años al surgimiento del movimiento *rap* y *hip hop* en Estados Unidos. Jamaica, gracias a su potencial creativo y a la diáspora establecida principalmente en la antigua metrópoli, se convirtió durante esos años en el epicentro de los movimientos culturales del Caribe. El hecho de vivir con orgullo su pertenencia a la raza negra, y el no ser aceptados en un principio por la sociedad británica, generó una tensión social que dio múltiples frutos en distintos campos. Durante un tiempo se generó una sensación de confianza y seguridad en el futuro. Parecía que el Caribe podría salir al fin de su atraso endémico y encontrar su propia voz en el contexto político internacional. Pero dos hechos frus-

traron todas esas expectativas: la invasión norteamericana de la isla de Granada, el 25 de octubre de 1983, y la crisis económica mundial que golpearía especialmente a la región. Para muchos caribeños el asalto incruento al poder del lider opositor granadino Maurice Bishop, que depuso al corrupto régimen de Gairy, fue un símbolo de la capacidad de la región para formular su propia visión étnica y política. Pero la oportuna intervención (para los intereses norteamericanos, claro) del poderoso vecino del norte, puso fin a esas esperanzas; el asesinato de Bishop y la demostración de músculo militar yanqui, trajeron de vuelta esa sensación que ya parecía desterrada, de que las islas del Caribe eran más un lugar de interés en el juego geopolítico, que un lugar real donde la gente vivía y soñaba.

La situación paradójica de la creación en el Caribe había empezado años antes. Muchos de sus autores se establecieron fuera de las islas, principalmente en el Reino Unido, donde publicaron y comenzaron a crearse un espacio propio. Un hecho que muestra a la perfección el espíritu de esa época, fue el estreno en Londres en 1952 de la producción teatral de Derek Walcott, *Henri Cristophe*, basada en los hechos históricos que condujeron a la independencia de Haiti. La producción teatral incluía a todo el espectro de talentos de la Indias Occidentales asentados en Gran Bretaña. El prólogo de la obra fue escrito por George Lamming, cuya primera novela, *In the Castle of my skin,* recibió una verdadera ovación de la crítica cuando se publicó al año siguiente. La dirección corrió a cargo de Errol Hill, un dramaturgo de éxito que más tarde escribiría la mayor disertación que se ha escrito sobre el carnaval de Trinidad. Otro dramaturgo de Trinidad, Errol John, se encargó de representar el papel protagonista. Su obra, *Moon on a Rainbow Shawl,* ganaría en 1957 un concurso convocado por el Observer. El resto de los participantes eran jóvenes artistas de las Indias Occidentales de aquel entonces y algunos estudiantes que cursaban sus estudios en el Reino Unido.

Otro caso paradigmático es de Linton Kwesi Johnson, poeta nacido en Jamaica, pero establecido desde hace años en el Reino Unido. Con sus recitados *dub* usando referencias en *patois* jamaicano, se convirtió en un verdadero azote y agitador en la época más dura de Margaret Thatcher, cuando la discriminación de los

antillanos era evidente, y condujo a situaciones de tensión social insoportable como las vividas en los barrios londinenses de Brixton y Notting Hill. Por su parte, el premio Nobel V. S Naipaul representa el polo opuesto: él mismo reconoció que no podría haberse dedicado a su actividad literaria de no haber vivido en Londres, ciudad que por otra parte le resultaba estéril literariamente. Su actitud de cierto desapego de la realidad antillana le llevó a ser acusado por muchos de sus compatriotas de querer ser más inglés que los propios ingleses, y a considerarle una parte desgajada de la realidad de Las Antillas, una especie de viajero decimonónico por las posesiones imperiales de Gran Bretaña. Otro ejemplo: el pintor, novelista, ensayista, crítico de arte y antropólogo guyanés, Dennis Williams, comentaba en 1984 que en la década de los 40 viajó a Inglaterra con la ingenua aspiración de ser *completamente inglés*, ilusión que la realidad se encargó de disipar. Entonces, fracasado en ese intento de incrustarse en uno de los polos generadores de su cultura, dio un viraje, que en el fondo no era sino insistir en la misma entelequia, y se marchó al otro polo nutricio, África: «cuando uno va a África Occidental con la esperanza de encontrar la matriz a la que uno regresa, la experiencia inmediata es que, efectivamente, ahí está lo que uno vino a buscar, pero no es accesible. Uno no tiene la llave para abrir la puerta, para entrar en esa matriz. Y no la tiene porque ha perdido el lenguaje y, sobre todo, ha perdido las creencias que aún viven los africanos», aseguraba.

La literatura caribeña, especialmente en el caso de Jamaica, en su primera encarnación en el siglo XX, reaccionaba al colonialismo, asegura por su parte el autor jamaicano–ghanes Kwame Dawnes. Junto con el movimiento de independencia surgió un esfuerzo por forjar una identidad cultural. Un ejemplo de esto son las obras de Roger Mais, John Hearne, Orlando Patterson y el propio padre de Dawnes, quienes acudieron al extranjero para estudiar: eran muy conscientes de ser arrancados de su propio paisaje, asegura. Estaban intentado recapturar la experiencia jamaicana. Al mismo tiempo, la suposición no declarada era que esas personas no tenían una voz, añade. Luego, en 1962, llegó la independencia de Jamaica y la creciente popularidad del reggae. Gracias a esta música, aseguró el también jamaicano Colin Channer, puedo

escribir con la confianza de que el reggae ha hecho que los oídos del mundo escuchen a Jamaica. Y, en tanto la isla se vuelve más urbana, la literatura del país se ha vuelto multinacional. Ambos autores son organizadores del Festival Internacional Literario Calabash, en Jamaica, y siguen siendo sus directores artísticos y de programación. La misión del festival, según Channer, es nada menos que «transformar el arte literario en el Caribe». Patrocina una reunión anual de escritores cada mayo y ofrece talleres a lo largo del año. Su objetivo, según Channer, es criar una nueva generación de escritores que estén más allá del poscolonialismo, y que aprovechen el poder del movimiento del reggae. El reggae dio permiso para contar narraciones que usan la voz jamaiquina no como una comedia, señalaba Channer en una entrevista, y añadió: El reggae combina espiritualidad, sensualidad, comedia y política sin apología.

Si nos tenemos que morir,
no nos queremos ir así:
cazados, acorralados
en aquel lugar siniestro
mientras nos ladran los hambrientos
perros que se ríen entre dientes
del maldito destino nuestro

Claude McKay: «El Motín» (fragmento)

La tensión política y racial en la región después del fracaso de la Federación de las Indias Occidentales (1958-1962), un intento de crear una unidad política en las antiguas colonias británicas que condujera a la creación de un solo estado, y la lucha por la independencia de Trinidad, Jamaica, Barbados y Guyana, corrieron paralelos al nacimiento de nuevos hechos culturales en la sociedad de las Indias Occidentales. Fue en la década de los 60 cuando los cambios sociales comenzaron a afectar al propio lenguaje y a la orientación cultural de las clases más bajas, y este desarrollo en la base de la sociedad tuvo importantes consecuencias en todos los órdenes. Al tiempo que se desarrollaba una nueva elite negra, se creaba también un nuevo estrato de marginados. En Jamaica fueron precisamente los rastafaris quienes se convirtieron en el sím-

bolo del reto que esos marginados representaban para las nuevas élites. El movimiento rastafari se estableció formalmente tras la coronación de Selassie como emperador de Etiopía. Este hecho fue interpretado por algunos seguidores de líder jamaicano Marcus Garvey, como el cumplimiento de una profecía hecha por él mismo que concernía a la redención de la raza negra respecto de la tiranía de Occidente. Los rastafaris veían África como su hogar verdadero y, en muchos casos, se negaban a colaborar en ninguna acción social y política en Babilonia, el término que usaban para nombrar a la sociedad moderna jamaicana y al resto de la civilización occidental. Tras la invasión italiana de Abisinia, ese grupo minoritario, un tanto excéntrico y de naturaleza pseudo religiosa, se transformó en un movimiento de masas que retaban la estructura social y espiritual de la sociedad poscolonial. Al final de los 60 sus creencias y su estilo de vida dominaban la orientación cultural de los desposeídos, e influyó en otras comunidades similares de población negra en Trinidad, Dominica, Londres, Toronto y Nueva York.

El discurso rítmico y poderoso de los rastafaris, su rechazo de la herencia europea, que una generación anterior a la suya había tratado de adoptar sin obtener los resultados esperados, atrajo a una nueva generación de escritores que no estaban en absoluto de acuerdo con la imagen del mulato que habían creado los escritores de los 50. En Jamaica, los rastas tuvieron una relación fluida con la Universidad de las West Indies, a la que a menudo miraban cuando tenían soportar o justificar los ataques que recibían del resto de la sociedad. Su influencia es, por tanto, más notable en aquellos escritores que estuvieron en contacto con el campus del MONA, en Jamaica. En este entorno hubo un grupo de escritores en los que el desarrollo de su trabajo, desde el punto de vista estilístico, estuvo muy influenciado por las ideas rastafaris y sus ritmos discursivos. Entre ellos se encontraban algunos como Kamau Brathwaite, de Barbados, o los jamaicanos Mervyn Morris y Dennis Scott. Otro aceadémico, Orlando Patterson, publicó la novela *The Children of Sisiphus* (1964), en la que trataba de enmarcar la experiencia rastafari en un marco existencialista. Otros escritores de diversas procedencias como, Sylvia Wynter, Derek Walcott, Jean D'Costa o Erna Brodber, ofrecieron una

interpretación variada de la significación de este movimiento y las posibilidades que entrañaba en cuanto a la renovación espiritual que podía representar para la sociedad de las Indias Occidentales.

La atracción por las ideas rastafaris, su discurso, formó parte de un proceso más amplio de afirmación racial que arrastró al caribe en la estela del movimiento norte americano del Black Power. Caribeños como el jamaicano Marcus Grvey o Stokely Carmichael, de Trinidad, aportaron un considerable valor a lo largo de los años a la lucha afro-americana por el reconocimiento de los derechos civiles. Una vez que el movimiento del Black Power cobró impulso en EEUU se expandió rápidamente por las distintas sociedades del Caribe. Al margen del contexto de minoría racial en el que nació el Black Power en EEUU, el llamamiento que hacía del «poder al pueblo» caló hondo en las Indias Occidentales, donde una gran parte de la sociedad sentía que cultural y económicamente habían sido traicionados por la nueva elite negra. La primera gran confrontación que produjo este sentimiento fue en Jamaica en 1968 cuando la deportación del profesor radical guyanés Walter Rodney, provocó una revuelta estudiantil que pronto trascendió a una revuelta social que finalizó con violentos enfrentamientos con la policía. Dos autores como Andrew Salkey y Noel Williams, usaron estos hechos como punto de partida para sus respectivas novelas *Joey Tyson* (1974) e *Ikael Torras* (1976). Dos años más tarde en Trinidad el movimiento del Black Power estaba en condiciones de ganar las adhesiones de elementos del ejército y del movimiento sindical que supusieron un serio desafío al gobierno del Movimiento Nacional del Pueblo *(People's National Movement)* de Eric Williams. Crisis similares afectaron en distintos territorios de las Indias Occidentales y contribuyeron a realizar importantes cambios en la política doméstica y exterior de los distintos países.

Una de las consecuencias más significativas de este movimiento fue el restablecimiento de relaciones con Cuba. Culturalmente este giro político se había anticipado a finales de los 60 con escritores que residían en Londres como John La Rose, Edward Brathwaite, George Lamming o Andrew Salkey, que pertenecían al Movimiento de Artistas del Caribe (CAM). *Habana Journal* (1971) de Andrew Salkey, plasma las impresiones que dejó en él el

experimento cubano, después de asistir en la Habana a un congreso en 1968, al que acudió junto a otros autores. Entre 1972, cuando el jamaicano People's National Party liderado por Michael Manley llegó al poder, hasta la invasión americana de Granada en 1983, el nexo de unión cubano ayudó a integrar las antiguas colonias británicas en un espacio cultural regional más amplio. Esta reorientación inspiró el cambio de la tradicional nomenclatura de «Indias Occidentales» por la «caribeño» o «caribeño anglófono», puesto que la población de la región comenzó a darse cuenta del legado colonialista que compartían con el resto de América Latina y que había provocado el aislamiento y la ignorancia mutua. La labor del Movimiento de Artistas del Caribe (CAM) para generar este nexo de unión, fue fundamental. La revista que publicaban titulada *Savacou*, fue una de las publicaciones más influyentes que surgieron tras la agitación que supuso el Black Power. El papel de La Casa de las Américas, en Cuba, fue esencial en el trabajo de estos autores que encontraron aquí un lugar de encuentro y de conocimiento mutuo muy amplio que sirvió a muchos autores de diversos orígenes.

La literatura producida en las llamadas Indias Occidentales a lo largo de las últimas décadas del pasado siglo XX, ha ido tomando conciencia de sí misma, se aleja progresivamente de los modelos británicos que sirvieron de referencia durante un tiempo, y establece una relación más crítica con orígenes hasta cierto punto mitificados, como fue el caso de África. Un proceso que conduce a encontrar el tono de una voz propia, original y fácilmente identificable como caribeña **C**

Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Farrugi

Juan Cruz

Esta es una noticia. La escritora Hortensia Campanella, directora del Centro Cultural de España en Montevideo, le entregó el 9 de mayo a mediodía a Mario Benedetti la crónica completa de la vida del escritor, que ahora va a cumplir 88 años. Fue en su casa de 18 de Julio con Zelmar Michelini, y el poeta y novelista recibió el manuscrito, en el que la autora uruguaya lleva trabajando años, con gratitud e ironía. «¿Y quién será este?», dijo, al tiempo que pasaba las hojas del libro que contiene mucho de lo que hizo en una vida que sigue. El libro se titulará, cuando se publique, *Mario Benedetti. Un mito discretísimo.* Procede de un verso del mismo poeta.

Nosotros estábamos allí. Nos abrió Ariel Silva, el ayudante literario, profundamente humano, singular de Mario Benedetti; Mario nos había invitado a almorzar, e iban a traer las viandas del restaurante San Rafael, que está a la vuelta, y que el maestro usa siempre como su lugar de comidas, pero esta vez ha querido que comamos en casa.

Allí nos llevó Hortensia Campanella, con su libro. Lo llevaba en el coche, en su regazo, recién hecho; lo aceleró en las últimas semanas: lo llevaba haciendo mucho tiempo, habló «con todo Dios», y allí, en el libro, hay una lista inmensa, desde Hermenegildo Sabat, el gran dibujante argentino, a Daniel Viglietti, el gran cantante uruguayo, al que por cierto Benedetti dedicó un libro que hace años publicó Júcar y que ahora regresa (en Seix Barral) remodelado.

Viglietti y Benedetti se cruzaron hace años en un aeropuerto; le dijo Daniel a Mario: «Estoy poniéndo música a tus versos». Y

Mario le dijo: «A lo mejor yo le puse letra a tu música». Y se rieron juntos. Luego Mario lo pensó más y dijo: «Tenemos que hacer algo con esta casualidad». Y de ese endecasílabo nació una serie de conciertos que les hicieron cabalgar juntos; la gira se llamó *A dos voces,* y el libro, que evoca la vida y la mirada que sobre Viglietti proyecta Benedetti, se llama *Daniel Viglietti, Desalambrando.*

El libro que le llevaba Hortensia a Benedetti dejó el coche, subió al ascensor, y finalmente cayó en manos del poeta; es extraño, quizá ustedes no lo han visto nunca, y de hecho es la primera vez que este periodista asiste a semejante acontecimiento. Mario Orlando Hardy Brenno Benedetti Farrugia –todos esos nombres le dieron su padres, y él los recita riéndose, siempre, de la ocurrencia larguísima de la familia, y evocando cada nombre como si fuera una historia— estaba allí, sentado en su sillón, al lado de un cuaderno donde va anotando sus versos, sus relatos, sus haikús, y de pronto una mujer rubia, alta, sonriente, le hace entrega de un manuscrito en el que está toda su vida.

Anoté minuciosamente el momento, porque instantes así no sólo no los vive cualquiera sino que ni siquiera los vive un editor o un periodista, y en este caso lo estábamos viviendo. La casa estaba tranquila al mediodía; Ariel Silva respondía correos de admiradores (¡pero sobre todo de admiradoras!) que le preguntan a Mario cómo está (triste, cómo va a estar: murió su mujer, Luz, aquello fue una catástrofe, él mismo ha estado enfermo, ahora mejoró, pero esas cosas dejan heridas, cicatrices, cansancio, pero está bien, está mejor), ayudantes de la casa preparan todo para ese almuerzo que íbamos a tener, y eran las doce y ocho minutos de la tarde.

Habíamos quedado a las doce. Mario estudió en un colegio alemán, en alemán ha actuado hasta en el cine, en alemán ha escrito versos, y los alemanes le enseñaron que había que estar a tiempo, puntualmente; él siempre está a tiempo, hace lo posible por salir antes de la hora, y llegar cuando ha dicho que iba a estar. Así pasaba, por ejemplo, en la Feria del Libro de Madrid, a la que, porque desde hace años ha vuelto a vivir a Montevideo, no regresa ya. Percibí cierta nostalgia en el poeta de aquella rutina gloriosa: llegaba a la feria (a las doce en punto, precisamente), se ponía en la caseta, casi siempre de Visor, su editor querido de la poesía,

e iba haciendo palotes; cada cinco palotes tachaba, y así sucesivamente; un día yo estaba a su lado y había contado los palotes: 210, el más vendido de la feria. Evocamos juntos ese momento, y le vi en sus ojos marrones, creo que son marrones, la nostalgia que Mario reserva para dentro y que luego está en su poesía y en sus libros. «Ah, pasan los años».

Pues Hortensia iba con ese manuscrito; sabía que le iba a hacer ilusión tocarlo, entreverarlo un poco, y eso hizo Mario, ella se lo alargó, él lo recogió en su regazo y lo primero que hizo fue leer el título grande: *Un mito discretísimo.* Esbozó la sonrisa de coña que se gasta para decir lo contrario de lo que quiere expresar, y dijo: «¿Y este quién será?».

Luego fue repasando las páginas, y contó algunos números de la paginación, hasta que llegó al 250, la página final de esta biografía. Entonces le dijo a Hortensia: «Cuidado que te he dado trabajo». Le traía la vida en realidad. Él mismo ahora parece que la está reescribiendo, en sus versos, y ahora la verá, contada por otros, por muchísimos («pero con qué cantidad de gente has hablado»), en este libro que recibía como un regalo y a la vez como la posibilidad de un espejo. Finalmente, Mario dejó sobre una mesilla el manuscrito, Hortensia vivió el momento con una emoción que reprodujo su silencio, y Mario abrió una botella de vino que le habíamos llevado como regalo, y brindamos por el libro y por la vida.

Pero también brindamos por el partido del domingo, el Nacional-Peñarol que a Mario Benedetti lo tiene a mal traer. El Peñarol está fuerte, pero no es su equipo (¡es el equipo de la biógrafa!), y el Nacional está como el Barça, y como el tango, fané y descangayao, y Mario es del Nacional hasta las últimas consecuencias. Una vez un editor despistado puso en la portada de un libro suyo una bandera del Peñarol, ¡era como insultarle en la cara! Ahora el Nacional está en horas muy bajas, «vete a saber lo que puede pasar». Lo vive como una tragedia, o por lo menos como una melancolía, que es el grado de pesadumbre que más se acompasa con el carácter de los uruguayos.

Benedetti no para de escribir; la salud se le quebrantó y ahora se le adecentó otra vez, aunque queda ahí la oscuridad que le vino cuando murió su mujer, y aquella figura central de su vida y de sus

sentimientos dejó la casa pero mantuvo ahí su presencia, como el alma que se juntó con Benedetti. Ahora ha salido en España, en Alfaguara, *Vivir adrede,* un conjunto de relatos breves en los que pone de manifiesto esa ironía con la que sigue mostrando la perplejidad y la rabia de los adolescentes que pregunan cualquier cosa en clase; el libro ya lo había publicado Seix Barral en Argentina; él está encantado con el ejemplar que le traigo, que indica que en casi nada ya se han venido en España dos ediciones; en la portada hay un pájaro que canta desde lo alto de una silla de jardín, ante un árbol que reproduce una luz indecisa, la luz de los árboles, y el poeta se queda mirando esa cubierta como si mereciera un relato más, «a lo mejor lo hago».

Y escribe poesía. En julio saldrá *Testigo de uno mismo,* que publicará Visor, y tiene en una de esas carpetas azules con elástico que son tan propias de Mario 66 poemas («y serán setenta, Mario quiere que sean setenta», dice Ariel) de un libro que me parece que me dijo que se titulará *Biografía para encontrarme.*

Y nos sentamos a la mesa. Mario está recién afeitado, y muy bien afeitado. Le recordé una anécdota. Hace años, cuando vivió en Madrid su primera operación, yo mismo era el encargado de llevarle los periódicos al hospital, para que muy de mañana cumpliera su rito de leer la prensa al despertar. Esa vez le dije: «Mario, los hombres convalecientes se tienen que afeitar; te tienes que afeitar; así pareces más enfermo». Al día siguiente volví a llevarle los periódicos, estaba muy bien afeitado, no le dije nada, y al cabo de media hora llamó mi atención y me dijo: «¿No viste que hoy me he afeitado?» Cuando terminé de recordarle la broma volvió a su rostro esa melancolía risueña, esa ternura que es la que vive en su mirada y la que está en los versos de Mario Orlando Hardy Hamlet Brenno Benedetti Farrugia. *Un mito discretísimo.*

Por cierto, le dije: ¿y cuándo eres más Hamlet? «Y yo qué sé» C

Max Aub, de nacionalidad, escritor

Teresa Rosenvinge

EN LA AMPLIA OBRA DE MAX AUB (1903-1972), EL CONJUNTO DE NOVELAS DE *EL LABERINTO MÁGICO* SUPONE UN INTENTO DE FIJAR LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL. ROSENVINGE SITÚA AL AUTOR EN EL DIFÍCIL MOMENTO DE RECORDAR LO QUE SE OLVIDA.

El escritor español Max Aub nació en París, en 1903, y murió en México a los 69 años de edad. Su vida fue un largo peregrinaje por diferentes países –principalmente Francia, España y México– jalonado por una intensa vida literaria y numerosas publicaciones. Escribió hasta setenta obras y abarcó todos los géneros: desde la poesía, la novela y los cuentos, hasta el ensayo y el teatro. Cultivó principalmente la novela, dejando una obra fundamental que bautizó como *El laberinto mágico*, que es un retablo –así lo quiso definir él– o fresco narrativo centrado en la Guerra Civil española, y que está compuesto por seis novelas tituladas: *Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del Moro* (1963), *Campo de los almendros* (1968) y *Campo francés* (1965), a las que se deberían añadir otras dos: *La calle Valverde* (1961) y *La gallina ciega* (1971), consideradas por la crítica como el prólogo y el epílogo de esta obra principal.

En *El laberinto mágico* –al que algunos opinan que mejor lo debía haber titulado su autor *El laberinto español*, para ceñirse más a la realidad– Max Aub realizó un enorme trabajo, un esfuerzo colosal con un único objetivo: que no se olvidara jamás lo que ocurrió en aquella dolorosa contienda, para que se recordara siempre quién la provocó y por qué y que consecuencias tuvo. Tras ese importante trabajo testimonial, documental y literario

que comenzó con la publicación de un cuento impresionante como «El cojo», publicado en 1938, el escritor germano-francés-español-mexicano, escribe una y otra vez sobre la guerra española como si el hecho de escribir sobre ella le ayudara a sobreponer el dolor y la rabia.

El principal deseo de una persona que ha tenido que marcharse de su país seguramente sea volver a su lugar de origen, al lugar donde se ha nacido o, como en el caso de Max Aub, al sitio de donde uno se siente. Este sueño lo pudo realizar Max Aub unos años antes de morir. Pudo venir a España el año 1969, y pudo regresar otra vez en el año 1972. El resultado de estos dos viajes fueron dos libros: *La gallina ciega* y un libro que se editó póstumamente *Conversaciones con Luis Buñuel.*

La nota preliminar que abre *La gallina ciega* ofrece una idea exacta del sentimiento de decepción con el que volvió a México tras su primera visita «Lo malo es que este libro no se venderá en España, y cuando pueda circular libremente, nadie sabrá de lo que estoy hablando». Tal era su miedo. La realidad con la que se encontró el creador de Jusep Torres Campanals, fue la de un país con mentes bloqueadas, un país de libros prohibidos y de censura, un país acobardado, sometido, sumiso e ignorante. Encontró una España mediocre, gris, triste, gobernada por el silencio, un lugar muy distinto al que creció.

Porque la vida de Max Aub había sido bien distinta. Nació en París, era de padre alemán y madre francesa y adoptó España como país de origen y el español como lengua literaria. De él es esta frase brillante: «Se es de donde se estudia bachillerato». Max Aub vivió una infancia feliz y acomodada en París hasta los once años, paz que se vio desestabilizada por el traslado necesario a España producido al estallar la Primera Guerra Mundial, cuando la familia Aub se ve obligada a abandonar el hogar francés debido a la nacionalidad alemana del padre, situación que, como veremos, se vuelve a repetir en alguna ocasión más en el seno de una familia que sufrió los daños de la Primera y Segunda guerras mundiales y de la contienda española. Los Aub se instalan en Valencia y la adaptación del joven al lugar y al idioma es espectacular, tanto que, sólo unos pocos meses después de su llegada, el joven Max Aub ya escribe sus primeros textos con intención literaria, voca-

ción que se consolidó a partir de los veinte años, cuando termina los estudios. Para desarrollar su vocación más libremente, Max Aub se hace representante, como su padre, profesión que le ofrece la posibilidad de viajar y escribir. Pronto publica sus primeros libros y colabora en las revistas literarias más prestigiosas. En 1926 se casa con Perpetua Barjau, valenciana, y tiene tres hijas.

La vida de Max Aub es singular por muchas razones, el hecho de dominar varios idiomas y su carácter inquieto y trabajador le permiten frecuentar no sólo los círculos intelectuales valencianos, barceloneses y madrileños, también los alemanes en los años del postexpresionismo y los ambientes intelectuales franceses. Fue agregado cultural de la embajada española en París en 1937. Allí trabaja en la organización del pabellón español de la Exposición Universal y consigue que se exponga por primera vez el *Guernica* de Pablo Picasso. Escribió obras teatrales que luego interpretarían las Guerrillas del Teatro. Miguel García-Posada en la introducción al libro *Mis páginas mejores* de Max Aub escribe: «De su origen extranjero apenas quedaban algunas erres uvulares –«La Bagruacua» decía Lorca riéndose»–. Por supuesto, era amigo de todos los componentes de la Generación del 27, y en Valencia de José Gaos, Juan Chabás y Juan Gil-Albert y, en Francia, de André Malraux, con quien hizo su primera incursión en el mundo del cine. Participó en el Congreso de Escritores Intelectuales Antifascistas, en Valencia, también en 1937. Finalmente, ya desde Barcelona, en el año 1939, toma la decisión de huir con su familia e irse a Francia. Pero los problemas no terminan ahí, en París es encarcelado por la policía francesa y más tarde internado, por comunista, en el campo de concentración de Vernet y luego deportado al campo de concentración argelino de Djelfa. De todas estas vivencias deja constancia en su obra. Por fin, en 1942 consigue escapar, esconderse en un carguero en Casablanca y llegar a México.

Cuando Max Aub vuelve a España con 66 años regresa con la intención de escribir un libro para recoger al detalle lo que le pase, vuelve con papel y lápiz y una grabadora para que no se le olvide nada, sabiendo que en la vida cada momento es único, queriendo dejar constancia de todo. Viene a ver a su familia, a muchos todavía no les conoce, a recoger su biblioteca que está guardada en la

Universidad de Valencia, a visitar a sus amigos, Durante su estancia conocerá jóvenes que no saben que es escritor y que no han oído su nombre, las autoridades no permitirán que se le hagan homenajes, leerá comentarios impertinentes en la prensa sobre su llegada como el que firmó Francisco Umbral. Aub en su diario anota todas y cada una de sus impresiones, las conversaciones que mantiene con los que se encuentra, con los escritores que viven aquí. Entre esas conversaciones destaca la que mantuvo con el poeta asturiano Angel González: «Vosotros tuvisteis una juventud dorada. Crecisteis en un mundo libre y liberal. Nosotros... Ten en cuenta que yo tenía once años cuando empezó la guerra. Nueve, cuando la sublevación de Asturias. Soy asturiano, ¿no lo sabías? ¿Qué juventud tuve? La represión, la guerra y después otra vez la represión y Franco, Franco, Franco. Y no saber nada aún estudiando en la Universidad, en Oviedo, y la tristeza, porque si uno hubiese sido de una familia de carcas, todavía... Pero yo, y otros muchos éramos de familia «roja». ¿Y qué? ¿Qué conocimos? En el Instituto ¿qué estudiaba? En la Universidad, leyes ¿Qué leyes? La otra guerra y mis veinte años; el servicio militar y uno metido hasta el cogote en todo esto. ¿Y qué? Nada. Adelante, y entrar, luego, procurando pasar desapercibido, en un ministerio y venga expedientes e informes.» El sueño de aquel Ángel González de 45 años –así lo expresó en aquella conversación– era irse a Estados Unidos a dar clase, vivir en América medio año y el otro medio en Madrid. Y así lo hizo.

El libro *La gallina ciega* se inicia un 23 de agosto y se termina el 4 de noviembre. Fueron dos meses muy intensos de los que quedaron escritas 500 páginas. Este libro, como otros muchos de este autor, se puede encontrar en las librerías españolas. Recientemente, la cuidada colección de Clásicos Castalia ha publicado *Campo francés*, al cuidado de la catedrática de literatura española de la Universidad de Sâo Paulo Valeria de Marco. El temor que Max Aub tenía de que las siguientes generaciones de españoles olvidásemos lo que pasó en la guerra civil no se ha cumplido

El papel del librero en la transformación del mercado cultural

Álvaro Castillo Granada

EL LIBRERO COLOMBIANO CASTILLO GRANADA NOS HABLA DE LOS LIBROS NUEVOS Y USADOS, PERO, SOBRE TODO, DE LA CAPACIDAD DE SER ELLOS MISMOS AGENTES DE CAMBIOS Y DETONANTES DE LA LIBERTAD.

Volver a los libros que hemos leído con placer, aquellos cuyo recuerdo deja una marca, una sombra imborrable en nuestra memoria, es uno de los actos de libertad a que tiene derecho cualquier lector. No importan el título, el autor o el tema: releer es darnos la oportunidad de ver otra vez para entender mejor.

Tengo en mis manos un libro que leí cuando estaba en el colegio. Es un libro delgado, austero, de esos que caben en bolsillo, se leen de un tirón y nos abren los ojos. Es *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, de Federico Engels.

Hace casi veinte años empecé a trabajar con libros. El tiempo ha pasado y, creo, me he ido convirtiendo poco a poco, casi sin darme cuenta (de la misma manera en que se me cayó el pelo y me quedé pelado) en un librero. O al menos eso pretendo. ¿Por qué releo ahora este libro que, como muchas otras cosas buenas, ha sido relegado al desván, al estante, hacia el que ya nadie extiende la mano? Creo que es mejor que empiece por el principio: sólo así entenderé y podré contar lo que ha sido este proceso, esta transformación. Se llega a trabajar con libros, en la mayoría de los casos, porque nos gusta leer y es un buen empleo para ganarse unos pesos

(no muchos por lo general) mientras se termina la carrera en la universidad: ¿cómo no será agradable e ideal para un lector un trabajo donde puede leer, conseguir libros con descuento y conocer gente? Esta es una primera idea que, la mayoría de las veces, no se ajusta mucho a la realidad. Así empecé yo cuando tenía diecinueve años. ¿Si me encanta leer por qué no trabajar en una librería?

Soy colombiano y vivo en Bogotá. Puedo decir, sin temor a equivocarme, que tuve el privilegio y la fortuna de vivir y estar en el momento culminante, espléndido, de las pequeñas librerías de mi país, aquel en el cual era posible vender y comprar muchísimo, especializarse e importar de otros países. A finales de los años ochenta y principios de los noventa había, circulaba, muchísimo dinero en mi país, o por lo menos así me parecía desde mi trinchera, la librería. Cada una era un mundo aparte, había tantas que era pasear por varias de ellas y encontrar en cada una hasta lo que no estábamos buscando. Sin hablar, por ahora, del mercado del libro usado. Relegado, marginado, en esos años a un segundo plano. Los libros de segunda mano no valían gran cosa. No importaba que fuera maravillas (lo que para los lectores furibundos era una bendición, por supuesto). Cuando empecé a trabajar me di cuenta que no bastaba con que me gustara leer para convertirme en un librero. Esta es una palabra que me ha acompañado desde siempre. Entiendo por librero a aquella persona (hombre o mujer) que hace del vender y comprar libros una vocación y un destino. Eran muchos los elementos que entraban en el juego: atender al público, hacer pedidos, controlar inventarios, manejar cuentas, sacar la basura, vigilar a los ladrones (los ocasionales y los profesionales que no faltan), contestar el teléfono... A esto se le añadía que, muchas veces, al dueño de la librería no le interesaba que el empleado, el vendedor, se transformara en un librero. Esto por dos motivos. El primero: había que dejarle algo de tiempo libre para que leyera y se informara y darle, además, la posibilidad de adquirir con un descuento especial los libros que le interesaran (con la correspondiente pérdida en el margen de ganancias). El segundo: si el empleado se transformaba en librero (alguien con criterio, voz y gusto propio) ponía en peligro el lugar de protagonismo del dueño. Eran las librerías bogotanas pequeñas de esa época, por lo general, propiedad de señoras que tenían

el tiempo y los medios económicos para darse ese gusto e ingresar en el mundo cultural. Ya todos sabemos lo que este es: en todas partes se cuecen habas, no hay que pedirle peras al olmo y los pájaros le tiran a las escopetas. Este era, a grandes rasgos, el mundo de las librerías en el cual empecé a trabajar y en el cual me formé. Siempre mantuve, eso sí, un sueño, una utopía (llamémoslo mejor así): tener una librería propia. Construir un espacio mío que se transformara en un espacio nuestro.

Debo detenerme un momento. Me estoy adelantando. ¿Qué tiene que ver el libro de Engels con todo lo que estoy diciendo? Mucho. El trabajo ha creado al propio hombre. La necesidad creo el órgano, la herramienta. El trabajo en una librería crea al librero que así lo quiera y necesite. Lo transforma. Lo convierte en otro en relación a los demás. Pasa de vendedor a librero.

Volviendo a donde íbamos en esta especie de «recuento» del mercado de las pequeñas librerías de Bogotá en los últimos veinte años. Creo que el clímax fue en el año 1993. Hay un hecho que no es una coincidencia sino un momento de inflexión, el punto de giro como dicen en el cine: la muerte de Pablo Escobar y el desmantelamiento del Cartel de Medellín. ¿Quiero decir entonces que los capos eran los que compraban los libros? No. Quiero decir que fue una época en la que el dinero de la droga corrió a raudales e invadió e impregnó toda la economía del país: había demasiado dinero. Y se vendían muchísimos libros. A partir de ese momento, no automáticamente por supuesto, las pequeñas librerías comenzaron a languidecer, a morirse lentamente. El dinero cambió de rumbo. El mercado del libro se resintió. Hasta cuando llegó el fatídico año noventa y cinco y fue desmantelado el Cartel de Cali (a pesar de haber financiado la campaña electoral del presidente de la república) y la economía del país se vino al piso. Fue la debacle. Es obvio que hay cosas más importantes en la historia de un país que el comprar o dejar de vender libros. De lo que se trata en este caso es de contarles (y contarme al mismo tiempo) cómo el mercado del libro cambió en mi país (como cambió absolutamente todo también en esos años).

Los libros pesan demasiado (literalmente), son una carga terrible, un equipaje muy difícil de transportar. Y, al mismo tiempo, son un objeto de lujo, un bien suntuario del cual es precioso des-

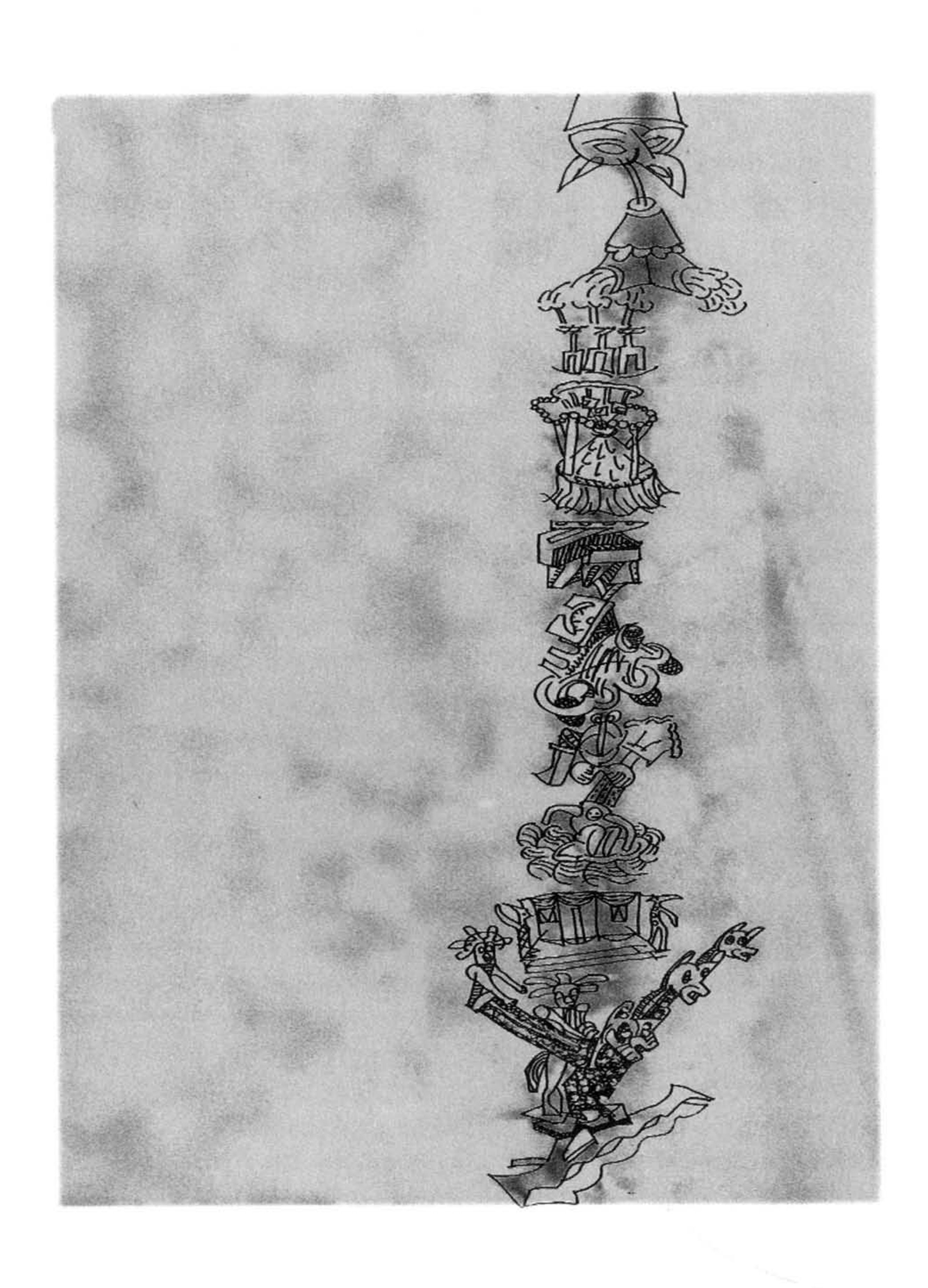
prenderse en momentos de necesidad. Y así sucedió en esos años: en medio de la crisis económica en la que nos hundimos todos comenzó a florecer el mercado del libro usado. Las familias tuvieron que vender sus viviendas, sus pertenencias. Reducir sus espacios. Muchos se fueron del país y los libros no son fáciles de llevar. No. Las bibliotecas hechas con «entusiasmo y perseverancia» (como diría Pablo Neruda, bibliómano entre otras cosas) se transformaron en la posibilidad de solucionar por un momento la emergencia que amenazaba por todas partes. Fueron (así suene a paradoja) el agua para poder apagar los incendios. Es este, también, el momento en que este librero y lector que ahora está conversando con ustedes, intentando ordenar unas ideas y esperando no estar delirando tanto, se transforma: deja de ser empleado y se convierte en propietario de su negocio (junto a otros compañeros con los que dio la mano para poder empezar).

Casi todas las pequeñas librerías cerraron por quiebra o cansancio. Comenzaron a aparecer por doquier, a veces en sitios totalmente inesperados, pequeñas librerías de libros usados que, en algunos casos, pretendían cambiar la relación entre el lector y el libro: si el libro (o la lectura para ser más específicos) es una necesidad y un placer hay que despojarlo del oropel que muchas veces lo rodea y esconde para que pueda volver a circular de mano en mano con mayor facilidad. El mercado del libro usado volvió a nacer y florecer. En medio de las crisis que nos rodea es una de las alternativas y posibilidades a lo que se nos vino encima como una mole o un *mall*: las grandes superficies. Las librerías pequeñas desaparecieron, las posibilidades de diferencia, de personalización fueron borradas por la homogenización del mercado: todas las librerías que quedaron (con muy pocas y maravillosas excepciones) son las mismas, venden los mismos libros a los mismos precios. Entrar a una es entrar a todas. El mercado controla hasta lo que se «debe» leer: solamente circula lo que este quiere. Hay libros, autores, editoriales, temas que desaparecen, se invisibilizan: son posibilidades de apertura y crecimiento que perdemos. Las librerías de usado se convierten entonces en las vanguardias y retaguardias de los lectores. Y es aquí donde, por fin vamos a entender (espero) el título de esta ponencia que ya se está tornando un poco larga y fatigosa. El papel del librero es funda-

mental. Si este es consciente de su oficio, si lleva hasta las últimas consecuencias su vocación puede ayudar a la transformación del mercado y, por ende, de los lectores. Al convertirse en hacedor (Jorge Luis Borges también cabe aquí), en realizador de deseos, transforma al lector: lo que se busca y no es ocultado por diversas razones (derechos, distribución, traducciones, reediciones) es posible hallarlo y cambiar el paradigma: la lectura puede ser una posibilidad de conocimiento y cambio no limitada por los caprichos del mercado. El librero se transforma así en un partícipe del cambio. Los ojos se abren, la mente se expande, el mundo es ancho mas no ajeno (no hay que olvidar tampoco a Ciro Alegría).

La lectura, que puede ser entendida y asumida también como un trabajo, modifica al hombre: nos transforma. El papel del librero, entendido así, es fundamental. Desde cada uno de los espacios, desde cada una de las vocaciones es posible intervenir y actuar.

Los libros pesan mucho, se multiplican como conejos, es cierto. Pero ahí están esperando por nosotros, los lectores, a que los abramos y nos enfrentemos a «otras voces, otros ámbitos» (Truman Capote no nos es ajeno). Los libreros son agentes del cambio del mercado. Si el trabajo transformó al mono en hombre, el librero puede transformar al libro: de objeto de lujo a posibilidad de libertad ©




Creación



Prontuario provisional

Felipe Benítez Reyes

ACADEMIA. 1) En un principio, nombre que se daba a la escuela socrática de Platón, allá en las inmediaciones de Atenas. Según dicen quienes tienen autoridad para decir algo al respecto, debe su nombre al héroe Academos, que a su vez daba nombre al jardín en que se hallaba aquella escuela suburbial que acabó siendo cerrada por el emperador Justiniano cuando ya el platonismo se había transformado en neoplatonismo o quién sabe si incluso en plotinismo. 2) Por antonomasia, institución madrileña con una idea sufragista del Parnaso y de la lexicografía. 3) Por extensión, cualquier peña local de próceres municipales que, a imitación de los próceres estatales, leen un discurso de ingreso ante unas autoridades atónitas, sienten su vida llevada al cenit del ringorrango y se van luego a almorzar con lo más selecto de la asistencia, todos ellos liberados ya de la amenaza de los discursos. (O tal vez no.)

ALBA. Algo que sólo es digno de ser visto por un niño, porque los adultos sólo se merecen amaneceres.

ALCOHOL. El guitarrista Eric Clapton ha confesado: «En los momentos más bajos de mi vida, la única razón por la que no me suicidé fue que sabía que no bebería más si estaba muerto».

ALMA EN PENA. Sólo tenemos certeza de lo segundo.

ALMOHADA. 1) El relleno de una almohada puede ser de diversos materiales, incluida la pluma de aves desplumadas. Como suena: existe gente que duerme sobre los restos mortales de seres voladores. Hay que tener valor, desde luego, para apoyar la cabeza en una almohada de pluma y dejar que la cabeza en cuestión planee a su aire por las regiones ondulantes de los sueños: lo mismo sueñas, no sé, que eres un pato al que persigue el punto de

mira de una escopeta, o que eres un ángel aterrado de tener alas en la espalda, porque te duelen, de modo que, en un mal día, maldices a Dios y te conviertes en un ángel caído, fétido y pérfido, allá en las regiones infernales, agitando alas negras, tintadas por las tenebrosidades de tu alma echada a perder. O qué sé yo: apoyas la cabeza en una almohada de pluma y lo mismo sueñas que eres el jefe de una tribu apache, y en la mayoría de las ficciones los apaches tienen todas las papeletas de la tómbola de la desdicha, así que vas a descansar poco, porque los desdichados viven instalados en el desasosiego. Etcétera. 2) Si las almohadas hablasen, nos quedaríamos de piedra. La única ventaja de los sueños es que se olvidan casi a la vez que se conciben, aunque es probable que nuestra almohada lleve un registro de todos nuestros sueños, ya sean amables o atroces. En el interior de una almohada es posible que se tejan laberintos minuciosos, con muros hechos con los despojos de la razón, y eso está ahí, ¿verdad? Cuando cambiamos de almohada, nos pasamos dos o tres días sin soñar gran cosa, porque nuestra cabeza duerme sobre una materia impoluta. Pero, a partir del cuarto día, vuelven los sueños, con todo su vodevil de sinsentidos, con su circo freudiano, con su guiñol de alucinaciones: nuestra almohada se ha manchado con los vertidos invisibles de nuestra mente, y es ya un elemento tóxico del menaje doméstico. 3) Cuando dormimos en un hotel, jamás logramos descansar del todo, porque se nos cuelan en la cabeza los sueños confusos de los miles de viajeros que nos han antecedido en el uso de la almohada en cuestión, y no es raro que, en mitad de la madrugada, se despierte uno sobresaltado, sudando, aterrado de sí mismo: te has contagiado de un sueño ajeno, demasiado exótico para tu conciencia; un sueño quizá inacabado que andaba errante por el tejido del relleno de la almohada, buscando una víctima anónima y fortuita para cumplirse, porque a los sueños no les gusta que se les deje por la mitad, al saber de sobra que por ese flanco les viene su desprestigio histórico: ser el territorio natural de la inconsecuencia, a pesar del optimismo de algunos psicoanalistas. 4) Sólo añadir que la almohada de un enfermo viene a ser parte de su enfermedad: esa blancura sucia que esponja el sudor y la fiebre, que sirve de bosque encantado para la microfauna bacteriológica o vírica y de apoyo para una cabeza despeinada, con ojos visiona-

rios, ardientes y rojizos, como si estuviesen sufriendo una visión anticipada de los trasmundos, que es adonde nos iremos todos cuando nos llegue la hora, como no hace falta decir.

ALUSIÓN. Tocar con la yema de los dedos algo que requeriría ser sostenido con ambas manos y que, sin embargo, si hay suerte, se mantiene suspendido en el aire con la tensión de un arco a punto de lanzar una flecha en la dirección más imprevista.

AMBICIÓN. Cuando se trata de una aspiración sin meta, el que la padece acaba siempre en el punto de partida, con las manos vacías, asombrado de verse las manos vacías, por llenas que las tenga.

AMBIGÜEDAD. 1) Una especie de polisemia que se hace la tonta y que puede ser un defecto retórico o un recurso retórico. 2) Un ni lo uno ni lo otro que indica el punto de intersección de casi cualquier apreciación con su indefinición intrínseca, como quien dice. 3) Holograma conceptual espejeante.

APORÍA. Mezcla de duda y de lío.

AURORA. Stéphane Mallarmé la vio como un «plumaje heráldico» y, lo que es más, como «un estanque de púrpura cómplice».

BARROCO. Época artística en que las columnas podían retorcerse como una soga y en la que de los sonetos podía salir, como un cuco de un reloj de cuco, un imponente dios mitológico o, como poco, una náyade.

BLAKE, William. El escritor Julien Green nos dejó esta apreciación que hubiera resultado alarmante para la madre del poeta: «Casi creeríamos que era hombre por error, ya que tan poco se parecía al resto de la humanidad».

BREVEDAD. 1) Marco Terencio Varrón legó a la incierta posteridad la siguiente advertencia: «Todo discurso debe tener como meta la utilidad, a la que llega cuando es claro y breve, cualidades

que exigimos porque el orador oscuro y extenso resulta odioso: que logre decir las cosas claras, para que se le entienda, y que las diga de manera breve, para que se le entienda antes». 2) En su novela *Jacques el fatalista*, Diderot escribe: «Si os disgusta un poco lo que acabo de deciros, agradecedme en cambio todo cuanto dejo de decir».

CALIGRAFÍA. Algo así como la poesía neoclásica de nuestra infancia.

CARLYLE, Thomas. Samuel Butler se permitió la siguiente maldad: «Fue una bendición de Dios que Carlyle y su mujer se casaran, ya que de ese modo fueron desgraciadas dos personas en vez de cuatro».

CORRECCIÓN. 1) Según Macedonio Fernández, lo que nos hace geniales. 2) Se cuenta que el poeta argentino Baldomero Fernández Moreno, de natural muy vanidoso, se preguntaba: «¿Quién soy yo para corregir lo que he escrito?»

CRÍTICA SIMPÁTICA. 1) Modalidad de crítica en la que no se refleja tanto la relación que un lector remunerado ha mantenido con un libro como la que mantiene con su autor. *Ejemplo práctico*: Rafael Conte, veterano reseñista de novedades narrativas, escribe hoy: «Excesivamente compleja, con demasiada carga científica quizá, esta gran novela no cuaja al final, pero anuncia una totalidad que se avecina como inminente». (Pues enhorabuena.)

DOBLE VIDA. Madame Zilensky, personaje de un relato de Carson McCullers, dedicaba todo su tiempo a enseñar y componer música. Como no le quedaba hueco en el día para más, mentía sobre los detalles más nimios de su vida cotidiana: se pasaba la tarde componiendo y decía a la gente que la había pasado jugando a las cartas. (Se trata, de acuerdo, de una doble vida mucho menos aparatosa que la del doctor Jekyll, pero tan melancólica, que ni siquiera parece doble, sino más bien la mitad de la mitad de dos vidas muy insignificantes, y de ahí tal vez la fortaleza de su pequeño horror.)

DRÁCULA. La configuración moderna de este antiguo mito del folclore rumano se la debemos a un novelista irlandés: Bram Stoker, de quien se dice que concibió su obra aterradora en medio de las alucinaciones que le provocó una indigestión de cangrejo –así estaría el cangrejo–. Enfermo luego de sífilis, repitió alucinaciones: moribundo en una mísera pensión londinense, se pasó las últimas horas de vida señalando un rincón de su cuarto y repitiendo la palabra «strigoi», que en rumano significa vampiro. (Mala suerte, Bram. Muy mala muerte.)

EDICIÓN DE AUTOR. El poeta argentino Nicolás Olivari (1900-1966) se costeó la edición de un libro y se inventó unos editores, a saber: Llosibol y Midedogapa.

ERUDICIÓN. Forma de conocimiento que se adquiere gracias a la sabiduría ajena.

ESPEJO. Cuando vas a comprar un espejo, el comerciante no te avisa de que se trata de un objeto defectuoso. (A fin de cuentas, su tarea consiste en vender, no en atribular a la clientela con detalles desagradables.) En principio, no te advierte de que es un artefacto que sólo tiene capacidad para reflejar imágenes inversas. Después de siglos y siglos fabricando espejos, la humanidad, tan habilidosa para otras cuestiones, no ha logrado corregir ese defecto, y no se percibe entre los investigadores industriales una voluntad firme de corregirlo en un futuro inmediato.

Por otra parte, los espejos son objetos perecederos y sumamente deteriorables: envejecen con nosotros. Cada arruga que nos sale le sale también a nuestro espejo, y no tenemos derecho a reclamación. Si decidimos comprar un espejo sin arrugas, siempre somos víctimas de un timo: nos venden un espejo de segunda mano, que viene ya con las arrugas incorporadas.

Existen espejos cóncavos y convexos, en los que más vale no verse reflejado, a menos que uno tenga vocación de convertirse en personaje de pesadilla ante sí mismo. Por si fuese poco, quiere la leyenda que los espejos se niegan –ellos sabrán por qué– a reflejar a los vampiros, y eso tal vez que salen ganando esos seres noctámbulos y sedientos que suelen tener su cuna –y su ataúd– en Transilvania.

ESTILO. 1) Según las regiones. 2) Cicerón distinguía tres tipos: el estilo tenue (o ático), el estilo medio y el estilo elevado, él sabría por qué. 3) Según R.L. Stevenson, «la impronta inconfundible del maestro, y la única cualidad que el aprendiz que no aspira a contarse un día entre los gigantes puede, sin embargo, mejorar a voluntad». 4) En su *Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa hace la siguiente anotación: «Analizándome esta tarde, descubro que mi sistema de estilo se asienta en dos principios, y de inmediato, y con la buena manera de los buenos clásicos, erijo estos dos principios en fundamentos generales de todo estilo: decir lo que se siente exactamente como se siente –claramente, si es claro; oscuramente, si es oscuro; confusamente, si es confuso–; comprender que la gramática es un instrumento, y no una ley». 5) Según Chesterton, uno de los nombres del espíritu. 6) Jorge Luis Borges le comentó en una ocasión a Bioy Casares que «las personas de gran facilidad no tienen tiempo de refinar su sentido verbal. Para perfeccionar de veras el estilo, un autor debe haber luchado alguna vez con una innata dificultad de expresión». 7) Según Ricardo Piglia, «el estilo no es otra cosa que la convicción absoluta de tener un estilo». 8) Montaigne confesó: «Cuando escribo, me las arreglo bien sin la compañía y el recuerdo de los libros, por miedo a que interrumpan mi estilo; además de que, a decir verdad, los buenos autores me desalientan demasiado y quiebran mi valor». Y se compara luego con un cierto pintor que, tras haber pintado muy mal unos gallos, prohibía a sus discípulos que gallo alguno entrase en su taller.

ESTILO HALLADO. Al entender de Nietzsche, una ofensa para quien posee un estilo rebuscado.

ESTILO MANDARÍN. Al criterio de Cyril Connolly, «el estilo de los escritores que tienden a hacer que su lenguaje transmita más de lo que quieren decir o más de lo que sienten es el estilo de la mayoría de los artistas y de todos los farsantes, y al que siempre amenaza una oposición puritana». Según Connolly, representantes célebres de este estilo mandarín serían Donne, Browne, Addison, Johnson, Gibbon, De Quincey, Candor, Carlyle y Ruskin.

ESTILO REPUDIADO. Samuel Butler no dudó en jactarse de lo que se transcribe a continuación: «Me gustaría dejar constancia de que jamás me he esforzado lo más mínimo por mi estilo, nunca he pensado en él y no sé ni quiero saber si es un estilo o no, o si no es, como creo y espero, pura y simple franqueza. No concibo cómo un hombre puede dedicarse a pensar en su estilo sin una pérdida para sí mismo y para sus lectores».

FAULKNER, William. Si hubiera nacido en el norte, ¿qué?

FERRETERÍA. Entras en una ferretería y te das cuenta de que huele a cosas que en principio parecían inodoras: el acero, el cobre, una manivela de puerta, un bote cerrado de pintura... Olores imperceptibles y metafóricos que, en conjunción, crean un olor unánime: el olor inconfundible de las ferreterías.

Las ferreterías son la jungla ordenada de la utilidad, pues poco sitio tienen en ellas los objetos ornamentales y ningún sitio los suntuarios, por más que vendan algún que otro género lujoso y brillante, como bocallaves con relieves barrocos o burletes dorados, o espejos igualmente dorados y barrocos, que no por su acabado se salen del ámbito de lo útil, ya que nadie necesita un espejo barroco y dorado, pero todo el mundo necesita un espejo a lo largo del día.

Para el cliente, las ferreterías resultan un reino caótico, un laberinto de escofinas, tornillos, flexómetros y cáncamos, pero para el ferretero es un reino que domina a golpe de vista, pues cada cosa está donde tiene que estar: cualquier alteración fortuita supondría un cataclismo, una mudanza trágica para la taxonomía prodigiosa por la que se rige el negocio. «Necesito una varilla roscada DIN 975 A2 16», le dices al ferretero, como quien pronuncia un conjuro, y él, en vez de poner gesto de estupor, que es lo que haría cualquiera ante un requerimiento de ese tipo, asiente, coge una escalera, asciende a los cajones intermedios de la estantería y saca una caja repleta de varillas roscadas DIN 975 A2 16.

Todas las jergas gremiales –salvo la médica tal vez– resultan hermosas. Esperas turno en una ferretería y, mientras tanto, oyes en boca de los clientes palabras que te hipnotizan con su eufonía, que viene a ser el factor lírico de las herramientas: ingleteadota,

tirafondo, alicate, desbarbadora, calibre... A veces, incluso, un toque cosmopolita por parte de un obrero que ha tenido que interrumpir la faena por una necesidad urgente: «Quiero una llave Stilson...» Y el ferretero pone sobre el mostrador la llave Stilson, y miras con curiosidad la llave Stilson, y ya sabes para siempre en qué consiste una llave Stilson.

Lo que casi nunca sabe un ferretero es el precio de la mercancía, por ser tan variada, y tan inabarcable para una capacidad mnemotécnica corriente: bastante tiene con mantener a flote en la memoria tornillos y tuercas de distintas dimensiones, bisagras de todo tipo, punzones de grosor diverso, ya que la iconografía de la memoria de un ferretero debe de ser una especie de poema futurista italiano, con arcángeles de latón y alas de chapa.

Una vez que te ha servido, el ferretero abre una carpeta voluminosa como un códice medieval, se cala unas gafas de intelectual más o menos pesimista y busca en ella el precio de lo que te llevas, y lo que te llevas puede ser algo tan extraño como una fresa para pernio, algo tan inquietante como una pistola de aire caliente, algo tan contundente como una remachadora, algo tan imponente como una amoladora, algo tan sobrecogedor como un sacabocados.

Por lo demás, sólo sugerir que el patrono de los ferreteros debería ser el Hombre de Hojalata, aquel personaje de novela que anhelaba tener un corazón.

FILOMENA. Pájaro que trina en los poemas del siglo XVI y que aparece en el verso más inesperado como el cuco de un reloj de cuco.

GALANTERÍA. En una carta dirigida a Madame Rattazzi, Victor Hugo escribe: «Los poetas no hacen sino ilíadas; sólo Dios hace mujeres como vos».

HOMOSEXUALIDAD. El Ismael que nos relata la novela *Moby Dick*, ante la perspectiva de tener que compartir cama en una hospedería con el semisalvaje llamado Queequeg, asegura: «A ningún hombre le gusta acostarse con otro». (Aunque, unas páginas más adelante, una vez estrechada la amistad entre ambos,

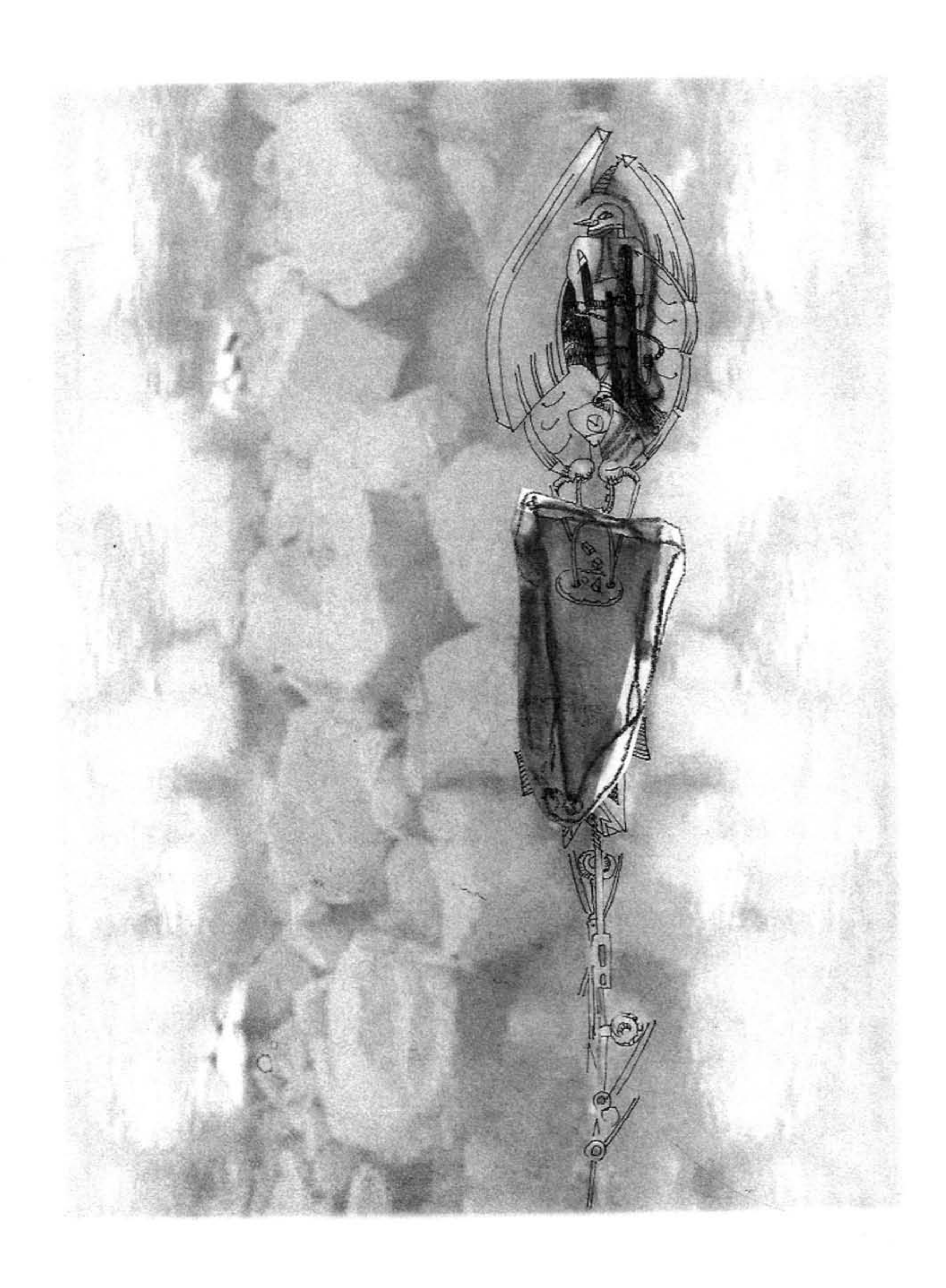
Ismael le dice: «Queequeg, acuéstate un momento a mi lado y escúchame».)

INSPIRACIÓN. 1) ¿Un determinado estado de ánimo en conjunción con una ocurrencia? 2) ¿Un estado de ánimo, ni mejor ni peor que otro? 3) ¿Sinónimo solemne de «ocurrencia»? 4) Materia abstracta que, no se sabe bien por qué, se supone que desciende.

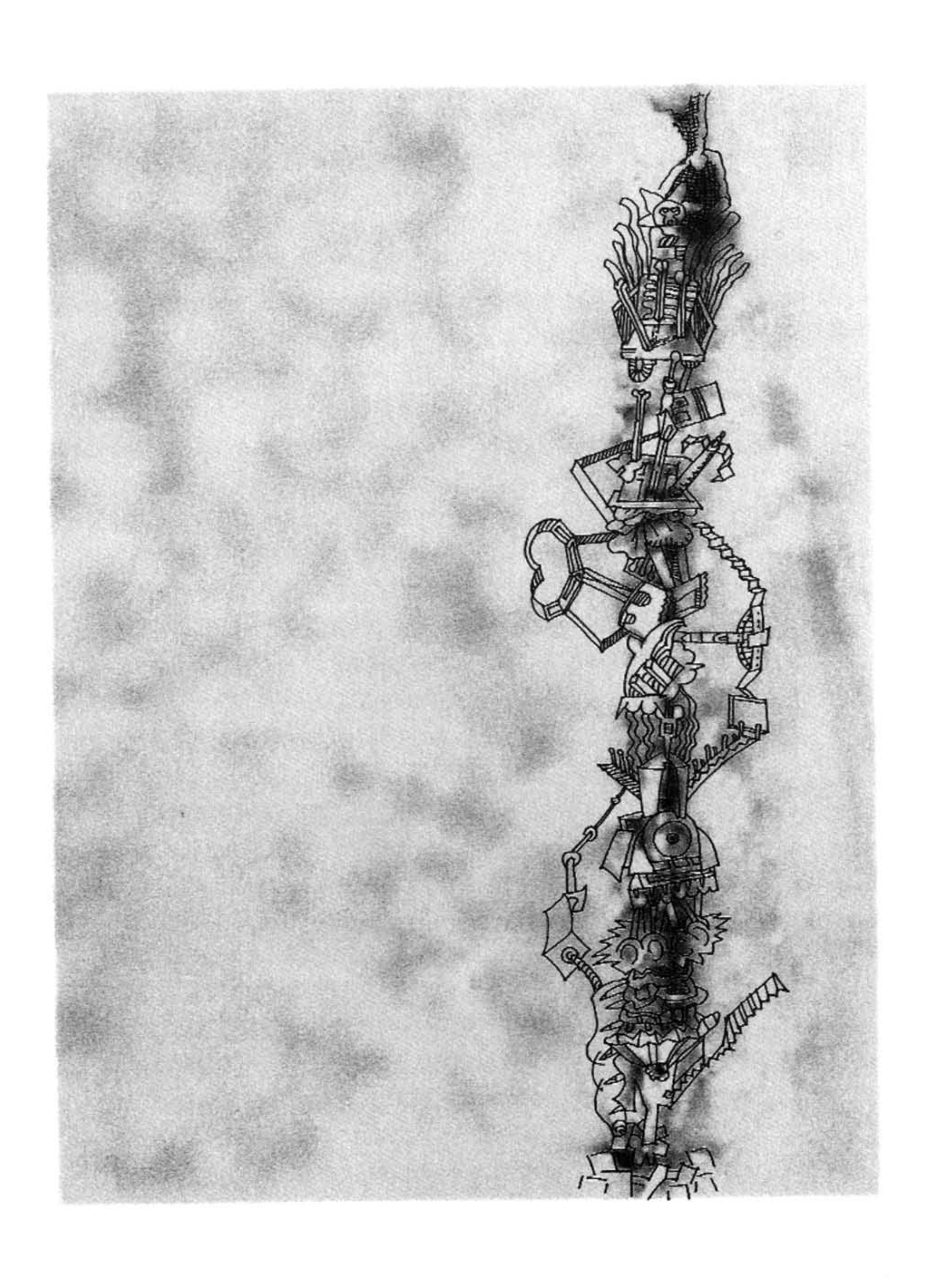
INTERPRETACIÓN. Según el príncipe de Lampedusa, «la peor de las interpretaciones posibles de un acontecimiento es siempre la verdadera».

LIPOGRAMA. Artificio retórico retorcido en el que siempre sale malparada alguna letra del alfabeto, en especial las pobres vocales.

UNICORNIO. Especie extinguida por su falta de decisión a la hora de embestir ©




Punto de
vista



Los espejos curvos

Jon Kortazar

LA RECIENTE NOVELA DEL MEXICANO ANTONIO SARABIA, *TROYA AL ATARDECER* (LA OTRA ORILLA, BARCELONA, 2008), LE PERMITE A KORTAZAR REFLEXIONAR SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y MITO, Y AHONDAR EN LAS RICAS CLAVES DE ESA NOVELA.

Leer *Troya al atardecer* de Antonio Sarabia (México, D.F., 1944) significa volver a la memoria de las lecturas infantiles, a los textos que nos abrieron la imaginación a las batallas remotas, a los paisajes alejados, a los valores que resultaron, alguna vez, intocables, a historias que hablan de la complejidad humana, a la recreación del mito.

En *Troya al atardecer* se recrea la batalla de Troya y se realiza una lectura del texto de Homero, trayéndolo a nuestras visiones actuales. En la contraportada se nos avisa que leeremos una novela histórica y que entre sus valores se encontrarán «personajes sólidos, documentación exhaustiva sobre la época y una trama interesante». Es evidente que debemos añadir un estilo de gran calado, y así estaremos ante las bases sobre las que se sustenta la novela *Troya al atardecer*.

La recreación de un episodio histórico y literario de tal calibre lleva al lector a realizar una par de preguntas: ¿Qué estrategia seguirá el autor para conseguir interesar al lector en una trama que ya conoce?, y ¿para qué entrar en una recreación de un mito del calibre del que presenta la relectura de la *Ilíada* de Homero?

Comencemos por dar una respuesta a esta segunda. Ya Jorge Luis Borges sentenció que los escritores estaban condenados a recrear dos mitos básicos. El del hombre que morirá en la cruz y el del que busca su hogar perdido en los mares mediterráneos. Bien, Antonio Sarabia prefiere trabajar con el gran mito que falta: el de la creación de una obra que se planteara el espacio troyano

para recrear en él la visión de una utopía. Una de las funciones de la narrativa consiste en mantener y conservar los mitos actualizándolos en la narrativa. Así el prestigio del mito se conserva a través de la transformación y puesta al día. Si se retoma un argumento ya canonizado es porque se pretende retomar su idea de ejemplaridad, y porque se quiere reforzar la idea de la movilidad del significado del mito.

En cuanto a la respuesta a la primera pregunta, está claro que la estrategia que se sigue para ofrecer una versión diferente de algo ya conocido se muestra en la búsqueda de una visión distinta. En técnica narrativa se trata de la focalización de la trama desde un punto de vista no conocido. En este caso la creación de una personalidad desde la que se nos hará llegar la fuerza de la historia. Se trata de Timalco, el bravo guerrero espartano que focaliza la visión de la obra. Desde su perspectiva veremos crecer una trama narrativa que busca dar un sentido contemporáneo al ritual de la guerra.

Timalco participa en la guerra como guardia de Menelao, a quien sirve desde la juventud. Timalco, eje principal del texto, posee dos contrapuntos basculantes que ofrecen continuidad a la narración.

Por un lado, su carácter le lleva a intimar con Tersites, un contrahecho consejero, y con Palamedes, rival de Odiseo, y fallecido ya cuando comienza la narración y que intentó un pacto con los troyanos a fin de concluir una guerra insensata que duraba diez años. La relación entre Timalco y Palamades servirá como hilo conductor del debate de ideas que la novela irá abriendo al lector. Así, por ejemplo, en el capítulo 17 de la novela se muestra una discusión en torno a la pertinencia o no de los oráculos y el destino predeterminado de las personas: «El príncipe de Euboea [Palamedes], consciente de la situación, ponía fin a las controversias con un racionamiento práctico que dejaba cavilando a sus interlocutores. Ahí, asentía Timalco, era donde Palamedes, que significaba «antigua inteligencia», hacía honor a su nombre» (pág. 129). La contraposición de un Timalco cazador y un Palamedes pescador (pág. 58-59), lleva a sus caracteres contrarios al contraste de ideas, a la creación de un mundo de opiniones y convicciones que son las que la novela transmite al lector contemporáneo.

Por otro lado, Timalco tiene un hermano gemelo, Lisandro que, por el juramento de fidelidad, se ve obligado a seguir a Helena a Troya y es considerado por los griegos un traidor. Lisandro, que se ha casado en Troya con una mujer, Polimela, de la que también se ha enamorado Timalco. Esta trama de hermanos gemelos separados, y radicalmente juntos, remite la trama a una novela de casualidades, en las que los hermanos toman parte, a sugerencia de Lisandro, en una proposición para parar la guerra. Timalco no aceptará la misión que le encomienda su hermano y esa infidelidad dará impulso a la historia, a veces utilizando procesos narrativos ya conocidos en la novela romántica, como el descubrimiento de los gemelos, su comunicación a través de espejos, y la entrada secreta de Timalco en Troya a través de un pasadizo, elementos que recuerdan tópicos de una novela de aventuras ya utilizadas con vigor por otros autores.

Así pues, dos amigos sirven a Timalco para recrear el campo de pensamiento de las convicciones, y un hermano gemelo producirá el impulso narrativo necesario para que la trama pueda reordenarse.

No cabe duda de que la novela histórica, escrita desde ahora para un público contemporáneo, actualiza algunas opiniones que no estaban presentes en el momento histórico en el que se sitúa la acción. Entre esas ideas que corresponden a nuestro tiempo pueden citarse la interpretación de la guerra no sólo como una acción para restaurar el honor de un rey, a quien han roto las leyes de la hospitalidad, sino para conseguir, en una interpretación económica de la guerra, el control del estrecho y del comercio; o las claras frases en referencia a la inutilidad de la guerra, no sólo de ésa, sino de cualquier otra: «Y quienes pagaban con sus vidas, esa mezcla de codicia y de miedo eran los siervos reclutados por sus amos, conducidos contra su voluntad hasta las playas de Ilión sin tener que ver nada con el asunto» (pág. 63).

Pero me interesa más el tema del doble, del gemelo, del espejo en la construcción de la novela, porque la relación entre el protagonista y su hermano gemelo, vertebra la estructura y el mensaje del texto. La estructura, porque, como en un espejo, la obra se divide en dos partes, cada uno con igual número de capítulos, 18. Porque desde un principio se deja claro que los aqueos combaten

con un enemigo que se les parece, que son ellos mismos: «A pesar del brutal antagonismo que les enfrentaba, los troyanos, o teucros, no eran tan diferentes de ellos, se decía Timalco [...] Éstos eran iguales a él, sus semejantes, hablaban idéntica lengua. Como él, comían pan de cebada, o de trigo en los días festivos [...] No sólo tenían las mismas costumbres, también adoraban a los mismos dioses, les rendía idénticos sacrificios y utilizaban para el caso los mismos santuarios que ellos. Tanto que, en tiempos de guerra, hasta se veían obligados a compartirlos» (30). Así resulta extraño y efectivo a la vez, el tema del templo de Apolo, compartido por los contendientes de los dos ejércitos, y verdadero lugar de comunicación entre enemigos idénticos. Timalco y Lisandro son gemelos, de la misma manera que son gemelos los dos pueblos que luchan, en una superposición de sentido, en un paralelismo de significado.

Pero habría que prestar atención a las secuencias metanarrativas de la novela, que predicen acciones, que metaforizan sentimientos. Me refiero a los breves capítulos, por ejemplo el 5 donde se relata el origen mítico del mundo, o el 13 en el que se relata la historia de Psiqué, en los dos casos se cuenta que son historias cantadas por Demodoco, el rapsoda ciego, y se corresponden a los capítulos 25 y 33 en los que también se narran canciones. Son momentos en los que el relato se vuelve hacia la narración del mito tradicional y se resuelve una historia a «otro nivel» que sólo metafóricamente se engarza con el sentido de la narración. Son espejos de la acción narrativa que se explican al final del relato: «De algún modo le hizo sentir que, aún siendo él de tan baja condición, había estado en su poder cambiar el orden de las cosas. Como en la oda de Hefaistos y Afrodita» (pág. 245).

La metáfora de los espejos curvos sirve para delimitar los paralelismos y contrastes estructurales entre la primera y la segunda parte, ambas diseñadas por un gusto por el equilibrio que se puede ver a primera vista. En este orden de cosas pueden señalarse tres caracteres que nos hablan de la íntima relación simétrica en la que se sustenta la novela.

En otro guiño a la llamada novela helénica, el cambio de identidades de los gemelos Tilmaco y Lisandro se produce en esta segunda parte. En una escaramuza, Pratoclo y el gemelo esparta-

no persiguen a Héctor y a su tropa de troyanos. Al quedarse solos Héctor mata a Pratoclo, y un soldado hiere de gravedad a Timalco, que en su agonía es confundido con Lisandro, llevado a su casa y cuidado por la mujer de éste. Esta confusión de identidades hila el puente entre la idea de que aqueos y teucros pertenecen al mismo orden de pueblos, de manera que Tilmaco, sufrirá una evolución de personaje redondo que le llevará a dudar de su identidad y tomar la decisión con la que se cierra la novela: «Otra vez: ¿quién era él y cuál era su patria?, ¿en qué bando peleaba?, ¿sentía como teucro y guerreaba entre los aqueos o sentía como aqueo, pero de ahí en adelante, guerrearía con los teucros?» (pág. 244). Hasta realizar la pregunta clave: «¿Se estaba convirtiendo en Lisandro?». Esta asunción de dobles identidades sirve de cierre a la novela en el que Timalco decidirá la salvación de Lisandro y Polimela.

Existen otros puntos en que la novela juega con la simetría. Si en la primera parte Timalco fue el delegado de Lisandro para conseguir un cese de las hostilidades y él no cumple el encargo; en el final es Timalco quien trata de parar la guerra a través de un mensaje enviado por medio de Casandra, quien tampoco cumple el cometido y el deseo de parar la guerra, en un juego de malentendidos, termina perdiéndose.

En cualquier caso, existen dos elementos narrativos más de los que debe hablarse para terminar de cerrar la descripción de la novela. En primer caso se trata de u contraste entre las dos partes que se enfrentan de manera pronunciada. En la primera parte, Timalco será ante todo un guerrero, y el núcleo temático se centrará en la descripción del hombre de guerra, en la segunda parte, la convalecencia de sus heridas dará paso a una descripción del hombre enamorado, tanto de Helena como de Polimela, de forma que se recrea el retrato general del héroe.

En el tapiz de traiciones, engaños y luchas, hay un núcleo temático que se va hilando fino: se trata de la creencia en los auspicios. Timalco creía en ellos con reverencia. Palemedes, no. Y Lisandro muestra una cambiante actitud desde la reticencia a la creencia, puesto que el cumplimiento de cinco augurios será determinante para la toma de Troya. Cinco augurios que un traidor comunica a Agamenón y que se cumplen con la toma de

Troya. El tema de los augurios que se había ido comentando en segundo plano, pasa en el momento de la conclusión de la trama a una primerísima posición.

Timalco permanece preguntándose por su identidad en toda la novela: «Si uno era en realidad lo que hacía, ¿quién era él?, ¿en qué podía reconocerse?, ¿qué acto lo definiría por entero?» (pág. 193). En la búsqueda de la identidad Timalco se verá envuelto en la contradicción de hacer algo ya dispuesto por los dioses en sus augurios, y hacer algo dispuesto por sí mismo, hasta que su decisión final, concilia ambas salidas. Al decidir salvar a Lisandro y Polimela, es una persona que toma una decisión libre que, a la vez, cumple el destino que los dioses guardaban para él

El paraíso perdido de Juan Gelman

Elena Martín

Omai sarà più corta mia favella,
pure a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua alla mammella.

DANTE, «*Paradiso*», XXXIII, 106-108.

El último libro de Juan Gelman, *Mundar* (Madrid, Visor, 2008), se abre con un poema dedicado a la manzana robada en el jardín del Edén: fruto perdido que resplandece entre las aguas y parece esconder su herida. El poeta la contempla:

Manzana sola en la fuente,
¿qué hace sin Paraíso? Nadie ve
su cicatriz amarga.[1]

La fuente es, en la poesía tradicional, el espacio de los encuentros amorosos, de los azares súbitos y las citas clandestinas. Y en ella flota, a la espera, la manzana prohibida, que a pesar de sus promesas es incapaz de devolver al hombre al paraíso del que proviene. Su cicatriz – el mordisco – permanece escondida, velada por la luz del deseo. Sólo el poeta advierte su presencia, y se siente interrogado por su mirada pausada, por tal descubrimiento:

¿Me pregunta
a dónde fue el secreto

---

[1] Juan Gelman: *Mundar*, Madrid, Visor, 2007, p. 17.

de irse por tanta puerta
cerrada, alto el crepúsculo
firme, la cara que
sueña, sueña, sueña,
sin importar lo que perdió?[2]

El soñar –acción constante y duradera, como bien muestra la repetición– sobrevive a la desposesión y a la derrota. La manzana abre las puertas del Paraíso y a su vez las cierra: es paradoja del tiempo, de una vida ansiada que es nostalgia y espera. A lo largo de todo el libro, en el que aparecen y desaparecen, como ojos o fuentes luminosas, los motivos recurrentes de la poesía de Gelman (sobre todo a partir de su exilio político), el vivir se perfila como un arduo ejercicio del alma, la belleza clama contra el dolor, y las palabras ahondan en su tensión con la realidad, explorando el límite que separa lo sentido y lo dicho, lo presente y lo que ya no existe. La poesía pretende situarse en un espacio brumoso, lleno de peligros y de promesas, de una belleza que sin embargo cubre otros encantos. Su lugar fantasmal y fronterizo es nombrado en el poema «Gran lástima sería»:

La neblina de la palabra en
la neblina del mundo.[3]

El neologismo «mundar» da título a una obra en la que el poeta sigue explorando, con especial precisión, las posibilidades de una lengua que se retuerce con ternura y con dolor, que intenta por todos los medios recoger los cuerpos perdidos, los paisajes lejanos, nombrar un mundo que se debate entre la ilusión y la presencia plena. El verbo «mundar», que ya había sido utilizado por Gelman en anteriores ocasiones, sugiere un andar errático, arrastrado por un exilio que no acaba, que más allá de las circunstancias históricas que lo motivaron –y que hubieran permitido ponerle fin– llega a convertirse en la identidad misma del poeta, revelándose como un refugio a la intemperie. María Zambrano, en

[2] Juan Gelman: *Mundar*, p. 17.
[3] Juan Gelman: *Mundar*, p. 117.

su obra *Los bienaventurados*, analiza la identidad del exiliado, y construye una profunda teoría al respecto. Arroja luz sobre el concepto del exilio para otorgarle una dimensión artística y trascendente. El exiliado se distingue del refugiado, pues éste, en mayor o menor medida, se siente recibido y acogido en otra tierra. Tampoco se confunde con el desterrado, que sufre su castigo con violencia, sintiéndolo injusto y ultrajante. El exiliado posee una extraña armonía, pertenece al lugar de nadie, y explora su condición intentando llevarla hasta sus últimas consecuencias: sosteniéndose sobre el hilo que lleva de la vida a la muerte. Se trata, sin duda, de una situación límite, que permite agudizar el instinto y la inteligencia. Pero el exilio es ante todo un camino, una larga travesía por el desierto que conduce a ese territorio del abandono absoluto, del salirse de sí:

> El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y el artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir.[4]

Mundar es un libro lleno de incredulidad y también de esperanza, de instantes sorprendentes en los que las palabras parecen levantar el vuelo. El dolor de una vida marcada por las pérdidas surge ahora desprovisto de todo patetismo, de cualquier desgarro no armonioso, tal como expresa Zambrano. Gelman parece circundar, cada vez más de cerca, ese punto cero del exilio absoluto, en el que es capaz de revivir el amor, el asombro, la belleza. Pues «mundar» no parece significar sólo un andar errante, sino también, o sobre todo, el encontrarse con el mundo. Un transcurrir que es a la vez tiempo y espacio: santuario el que ambas categorías parecen no haberse separado todavía (como quizá sucede en la mente de los niños muy pequeños). El poeta que «munda» es interrogado por la realidad que va encontrando: la contempla desde fuera, pero sin dejar de participar de ella. Vemos así cómo las palabras Norah Giraldi-del Cas a propósito de *País que fue será* (Buenos Aires/Madrid, 2004) siguen estando vigentes: «Los títulos de

---

[4] María Zambrano: *Los bienaventurados,* Madrid, Siruela, 1990.

Juan Gelman se asemejan a la cifra exacta; son imágenes que representan el entramado de los poemas pero encierran un cierto misterio.»[5] La lectura del libro, presidida por ese misterioso verbo «mundar», se inicia (y quizá se termina también) con una búsqueda de sus posibles significados, connotaciones, etimologías. Cada palabra echa raíces en el conjunto de la lengua: contiene un espesor que permite al poeta – también al hablante común – relacionarla con un momento en que fue escuchada o pronunciada, deslizarse, a través de ella, por otras muchas palabras que surgen en cadena, o explorar las cadencias de otros versos leídos o cantados. Las palabras pertenecen, ante todo, a la memoria. Y Gelman, con sus neologismos, las proyecta no sin riesgo hacia el futuro: hace intervenir al mismo tiempo a la imaginación y la memoria.

Tal como explica Giorgio Agamben en su ensayo *Infancia e historia*, «la imaginación y el deseo están estrechamente ligados. (...) El fantasma, que es el verdadero origen del deseo, es también – en tanto que mediador entre el hombre y el objeto – lo que permite la apropiación del objeto del deseo»[6]. Y su satisfacción por tanto. Tal como comenta Norah Giraldi-dei Cas: «El fantasma revela en parte el origen del deseo, pero también es el mediador entre el poeta y el objeto singular que él busca y que el poeta delimita en su forma sensible. En la tarea poética el deseo se asocia a la imaginación»[7]. Pero no es ésta una imaginación estéril, relegada al ámbito de lo irreal y lo alucinatorio, sino que responde a lo que Agamben denomina su definición «pre-moderna»: como mediadora entre el mundo de lo sensible y lo inteligible, asociada al conocimiento, a la experiencia y a la acción. Por ello, las palabras de Juan Gelman son ante todo exploración de los límites, lucha contra la derrota, y nunca resignación que se complace en la contemplación melancólica de lo ausente.

La cita de Guillaume de Poitiers con la que se abre *País que fue será* es muy reveladora de este espíritu: «El paraíso no está atrás,

---

[5] Norah Giraldi-Dei Css: «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman», p. 119.

[6] Giorgio Agamben: *Enfance et histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989, p. 46.

[7] Norah Giraldi-Dei Css: «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman», p. 119.

quedó adelante». El Paraíso perdido es, ante todo, conciencia de los límites: promesa de superación, fuerza que alienta la actividad poética y la dota, al mismo tiempo, de un pasado – una profundidad – y una esperanza. El verbo conduce a la acción: el paraíso alcanzado en la literatura (que remitiría al Paraíso de Dante o de los poetas trovadorescos) emerge como deseo secreto de la poesía de Gelman. Volviendo al primer poema: ¿qué hace la manzana sin paraíso? ¿No necesitará, quizá, al poeta para encontrarlo? ¿No será *Mundar* un viaje en el que se intente crear o *re*crear un jardín de las delicias alrededor de la solitaria manzana? ¿Qué nos ofrece la naturaleza para realizar dicho cometido? ¿Y la palabra? ¿Pueden asociarse las dos? Dante confía en la poesía para alcanzar el Paraíso de Beatrice. Gelman, por su lado, parte del desencanto y con él construye una esperanza incompleta:

> Lo que en el contexto de la primera poesía trovadoresca se puede leer como la promesa bíblica trastocada (el paraíso en la tierra), cobra aquí otra resonancia. Desde la perspectiva de Juan Gelman, el paraíso perdido obedece, en primera instancia, al poder pasar de un lado a otro de los límites, lo que se formaliza en la construcción misma de este lugar de la experiencia de los límites que es el poema. Así, en los poemas se formula el gesto que posibilita una proyección hacia el futuro, el deseo que lleva a la acción.[8]

El acto poético es una promesa que se proyecta hacia lo inexistente: crea un cerco para intentar atraparlo, darle cuerpo a través de un lenguaje transformado, y cumple su cometido, según la formulación ya clásica de Gelman, «incompletamente». «El pájaro es, en la obra de Juan Gelman, una figura constante de la poesía. (...) El poema, a su vez, se representa a sí mismo, en un procedimiento clásico de *mise en abyme*, a través de la figura del pájaro que canta, incompletamente.»[9]. El canto que se origina, pues, es

---

[8] Norah Giraldi-Dei Css: «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman», p. 135.

[9] María A. Semilla Durán: «Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman», p. 86.

fragmentario o inconcluso. El pájaro lucha y sufre, hasta que en un momento abre la boca y deja salir un llanto que, sin ser perfecto, contiene los secretos del afán, la dedicación y la memoria:

el pájaro se desampara en su
vuelo/quiere olvidar las alas/
subir de la nada al vacío donde
será materia y se acuesta

como luz en el sol/es
lo que no es todavía/igual al sueño
del que viene y no sale/traza
la curva del amor con muerte/va

de la conciencia al mundo/se encadena
a los trabajos de su vez/retira
el dolor del dolor/dibuja

su claro delirio
con los ojos abiertos/canta
incompletamente.

El pájaro desamparado no quiere volar. Se siente herido, y querría ascender al más absoluto vacío para allí, acostado, convertirse en luz del sol. Su ambición está en la horizontalidad, el reposo. Vive atrapado en sus propios deseos, en un destino que no se podrá cumplir. De este modo, es «lo que no es todavía», siendo ese «todavía» infinito: se refiere a la promesa y a la eterna víspera. Además, el pájaro está atrapado en un sueño. Desea olvidar sus alas, salirse de sí, pero viene de un mundo de anhelos que le atrapa sin remedio. El territorio de lo deseado es su única patria, por lo que jamás podrá vivir con plenitud en el cielo o la tierra.

Es, también, un pájaro solitario, en el que se reúnen el amor y la muerte. Pretende traspasar el último límite y luchar contra el dolor. Entonces, se alzan ante él las cadenas del mundo, y no puede más que caer en su último delirio, su último intento. Con los ojos muy abiertos, siempre a la espera de «ver» algo más que lo que ofrece la vista, canta.

> De la nada ontológica del *no ser* [el pájaro de la poesía] asciende al vacío (espacio del que *lo que fue* ha sido expulsado) y lo ocupa con su materia de signos. El pájaro-poema crea así un cuerpo metafórico en el que alojar la conciencia (el saber de *lo que es*) y desde el cual proyectarla hacia el mundo.[10]

El pájaro, ignorante de su poder, recorre veloz los cielos. Convierte lo no sucedido en un eterno presente; se interna en una naturaleza aún no profanada, donde el olvido de los límites equivale a su casi desaparición, como la belleza se esconde a quien no sabe mirarla. *Mundar* nos ofrece esta visión en otro poema del pájaro, «El pato salvaje»:

> En medio de su olvido ocurre
> la grandeza del mundo en la
> fuga del pato salvaje.
> Y cómo vuela la criatura, cómo
> escribe trecho a trecho fuego
> en la forma visible
> que apuesta contra él.
> Eso es volar y los espacios
> de lo triste que era, rocan
> un todo pequeñito.
> Ave pájaro que
> cruzás el cielo como una ilusión
> de lo que fue no sido
> bajo el sol que no hace preguntas.[11]

El pato –la imagen del pájaro no aparece aquí representada por el ruiseñor que canta ni el esbelto cisne– es una criatura de los orígenes, que pertenece a otro mundo pero atraviesa el nuestro como una estrella fugaz. Nos recuerda que la naturaleza es muda, no sabe nada de sí misma, y sin embargo florece. El rastro del vuelo del pato es escritura. Su larga migración es una fuga. Se acerca al

---

[10] María A. Semilla Durán: «Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman», p. 86.
[11] Juan Gelman: *Mundar*, p. 19.

sol, y «cruza el cielo como una ilusión de lo que fue no sido». La extraña forma verbal nos remite a ese territorio, fundamental en la poesía de Gelman, de lo que pudo haber ocurrido. El poeta afirma en una entrevista:

> El único tema de la poesía es la poesía misma, y por eso ella puede hablar de cualquier tema, todo le atañe. (…) Esto también se puede aplicar a la realidad: *realidad, poesía eres tú*, entendiendo por realidad todo lo que quiso o pudo ser, y no es.[12]

Más que la imagen de lo irremediable, esa realidad es el punto de encuentro entre el pasado y el futuro –entendido como forma de la esperanza–, también la cima del deseo (pues en una vida fuertemente marcada por el dolor y la derrota, ¿qué mayor anhelo que cambiar el curso de la historia?), pero sobre todo el lugar por antonomasia de la palabra poética. El poema crea un espacio donde cobijar lo perdido: al igual que el ave, vive a medio camino entre la realidad y la ilusión, da cuerpo y materia a lo invisible. Y el sol, que calienta arriba, contempla la escena en silencio.

La personificación de animales o elementos de la naturaleza es un recurso constante en *Mundar*, como si la verdad poética se hallara siempre a medio camino entre lo civilizado y lo salvaje, lo instintivo y lo racional, la espontaneidad y el cálculo. Los animales representan un tipo de sabiduría oscura, inquietante, pero a la vez profunda: son la voz del corazón. Y es necesario captar el momento en que su aliento todavía habita las palabras. El acto poético es misterioso, necesita de una cuidada confluencia de sentidos, tal como se expresa en «Amistades», la historia de un pequeño fracaso:

> El poema que estaba en la cabeza
> del corazón se fue. Esto habla
> de la certidumbre de la incertidumbre
> que nadie puede medir.[13]

---

[12] Lucas Kinitto: «Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar: entrevista a Juan Gelman», en *Servicio informativo iberoamericano*, 37, Quito, marzo de 2001.

[13] Juan Gelman: *Mundar*, p. 20.

Y si hay algo sorprendente e inconmensurable en *Mundar*, junto al corazón del poeta, es sin duda la naturaleza, ese mundo que se recorre y se observa sin llegar a desentrañar el misterio de su existencia. El sol es un elemento fundamental, pues contiene a la vez la fuerza de la vida y las brasas de la quema. En el poema «Vienen cómo» puede leerse: «El sol tiene un animal que no calma.»[14] Y comparte esa cualidad del «ser poseído» con el poeta, tal como ha expresado Gelman en «El animal», uno de sus textos más célebres:

Cohabito con un oscuro animal.
Lo que hago de día, de noche me lo come.
Lo que hago de noche, de día me lo come.
Lo único que no me come es la memoria. Se encarniza en
palpar hasta el más chico de mis errores y mis miedos.
No lo dejo dormir.
Soy su oscuro animal.[15]

El sol, emblema del día y luz de la tierra, se convierte así en un cuerpo vivo, en el que anida una extraña presencia. Podríamos relacionar esta personificación con la existencia, en la mayor parte de las culturas antiguas, de una divinidad solar, dotada de poderosos atributos. Sin embargo, el sol que invoca Gelman en sus poemas es un astro dolorido y fragmentado, en cuya ayuda es necesario acudir. De ahí la exhortación:

Hay que hacer un paquete con sol,
con los miembros del sol.[16]

Rescatar al sol del olvido, no permitir que se pierdan del todo su poder ni su magia: que no se ignore el milagro de la luz. Su correlato es, una vez más, el alma del poeta:

El doble sol, el de adentro y el
de afuera, queman. Flota

[14] Juan Gelman: *Mundar*, p. 38.
[15] Juan Gelman: *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998, p. 15.
[16] Juan Gelman: «Tango» *Mundar*, p. 70.

un hilito perdido entre los dos.
En las noches de primavera suaves
la luna vegetal vigila.
¿Y eso qué
tiene que ver con la mano que lleva
rosas en su rincón? ¿Para el tiempo
en ese gesto dulce? ¿Se detiene
y no mueren las rosas
en el rincón de la mano? (...)[17]

Un hilo une al hombre con la naturaleza, pero es débil, y está perdido. Nadie lo ve. La comunicación que establecieron los primeros hombres con su jardín parece haberse roto como consecuencia de la caída. ¿Pero realmente es así? ¿La naturaleza se ha quedado definitivamente muda, el mundo es apenas sensitivo? ¿O hay fugaces momentos en que se atisba la comunión perdida: un remanso de paraíso? ¿Es entonces, y sólo entonces, cuando las palabras *mundan*: hablan de la naturaleza y le dan voz?

Jorge Luis Borges, en un texto titulado «La rosa de Paracelso», hace una nueva interpretación del mito de la expulsión del Paraíso. Paracelso, el protagonista, pide a Dios que le mande un discípulo a quien mostrar sus enseñanzas, y el deseo le es concedido. El muchacho llega atraído por la fama de sus poderes sobrenaturales, y le dice que le muestre un prodigio: el de quemar una rosa y hacerla renacer de sus cenizas. Paracelso le exige una fe ciega, pero el discípulo insiste en contemplar la magia. Entonces el maestro le responde que es demasiado crédulo por pensar que algo puede ser completamente aniquilado:

– (...) ¿Crees, por ventura, que algo puede ser devuelto a la nada? ¿Crees que el primer Adán del Paraíso pudo haber destruido una sola flor o una brizna de hierba?
– No estamos en el Paraíso –dijo tercamente el muchacho–; aquí, bajo la luna, todo es mortal.
Paracelso se había puesto en pie.

---

[17] Juan Gelman: «Doble» en *Mundar*, p. 122.

– ¿En qué otro sitio estamos? ¿Crees que la divinidad puede crear un sitio que no sea el Paraíso? ¿Crees que la caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?[18]

Gelman, que ha construido su obra poética como un alegato contra el olvido – de la injusticia, de los muertos, del país y de la infancia –, parece ahora atisbar el desastre original del ser humano: esa última forma de olvido, a la que se refiere Borges, y que convierte a la tierra en un espacio carente de sentido. La actividad poética sería, por tanto, un intento por recobrar los caminos de la memoria: una memoria plena, que supera con creces la acepción común de la palabra, puesto que es al mismo tiempo imaginación, acto y proyección de futuro. Los sentidos, cortados de la imaginación, exiliados de la experiencia verdadera, no hacen sino confirmar el espejismo, tal como se puede leer en «Jardines»:

Los sentidos
reducen el jardín a su imagen,
lo retiran a una criatura que
entra en la sangre y vuela. Es
una alegría que no sabe
decir qué es. Calla
sobre las aulas del desierto,
su libro, ya.[19]

La «criatura que entra en la sangre y vuela» nos remite a esa presencia escondida y pasajera –pato salvaje o ave del Paraíso– que recorre el mundo alertando de su magia. La vida en estado puro, la poesía en sí, no tienen palabras. Su libro está cerrado y reposa en el desierto: ese espacio en el que no hay aparentemente nada, donde están escondidos los rollos de la sabiduría primera, quizá en una referencia a los hallazgos de Qumram. En esas aulas del desierto ya no habla el libro: su poder ha sido aplacado por la expulsión de la criatura, por el despojamiento del mundo a los ojos del hombre.

---

[18] Jorge Luis Borges: «La rosa de Paracelso» en *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Emecé, 1996, p. 388.
[19] Juan Gelman: *Mundar*, p. 39.

Si volvemos ahora al fragmento citado del poema «Doble», vemos cómo esa presencia que da vida aparece también bajo la metáfora de la rosa, que crece en la mano del poeta – más exactamente en el rincón de su mano – y nunca muere, pues tiene el poder de detener el tiempo. En el cuento de Borges la resurrección de la rosa quemada, cuando el discípulo, escéptico, ya se ha marchado, es la prueba de la continuidad del Paraíso: «Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.»[20] ¿Es posible apresar en una palabra ese rastro de plenitud, promesa de renacimiento y comunión con la naturaleza? Gelman explora esta posibilidad en su poesía, y su respuesta – o más bien su falta de respuesta – denota un cierto escepticismo, ese «no saber» del amor que se envuelve con palabras. «Doble» termina con otra serie de preguntas:

(...) ¿Qué piensa
en las inmensidades del cristal
desconocidas entre vos y yo?
¿Amor que nos queremos sin saber?
¿Esa ignorancia con
palabras en medio?[21]

Las palabras se interponen entre los amantes, pero también les permiten acercarse entre sí. No son la fuerza mágica que puede hacer revivir a los muertos y hablar con la naturaleza – el amor mudo, ignorante de sí mismo –, pero se encuentran en un extraño limbo que hace de ellas un pequeño tesoro. Las palabras en el poema parecen albergar sólo preguntas, promesas que vuelan, secretos nunca dichos. Y es en este estadio tan cercano al silencio cuando recuperan su relación con el mundo. Las palabras esparcidas se hacen cuerpo, aire, agua:

La pregunta que no tiene respuesta
se convirtió en un sauce

[20] Jorge Luis Borges: «La rosa de Paracelso», p. 390.
[21] Juan Gelman: *Mundar*, p. 122.

verdísimo y todo su alredor
canta. Su entraña es
aire, también agua, pasado
de alguna luna que pasó.[22]

El lenguaje puede adquirir materia y frescura, tiene aún el poder de alumbrar en la oscuridad. De lo oscuro saca fuerzas para arder: alegrar la noche del alma. A la pregunta: «¿Qué enalma la noche oscura?» del poema «Qué»[23], Gelman osa responder: «Una palabra», esa presencia que abriga y cobija los dolores, que se sabe perdida y sin embargo da consuelo. Pues la noche sigue siendo oscura, pero ahora tiene un alma que la habita: no es la absoluta intemperie.

La escritura de Gelman tiene mucho que ver con el desgarro, pero también con una sorprendente ternura que no desaparece ni siquiera en los momentos más duros. Como si, ante tanta pérdida, y lejos de una confianza total en el poder del lenguaje, se intentara construir un refugio con palabras de amor: poemas como caricias, corazones cercanos o madrigueras. Julio Cortázar destaca este rasgo como principal característica de la poética gelmaneana:

> Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras desde una voz que sosiega y arrulla, una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas.[24]

El poema, como el niño, intenta alejar el espanto[25], y quizá por ello la imagen de los niños es una constante fundamental en la obra de Gelman. Hacen referencia a su hijo muerto, a su nieta desconocida y reencontrada veintitrés años después, pero también

---

[22] Juan Gelman: «La pregunta» en *Mundar*, p. 52.
[23] Juan Gelman: *Mundar*, p. 45.
[24] Julio Cortázar: «Contra las telarañas de la costumbre» en J. Gelman, *de palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 7.
[25] Véase el poema «El niño», en *Mundar*, p. 31.

a la propia infancia del poeta y a los niños que se acercan a la vida y padecen su injusticia. Para ellos se escribe: con la intención de rescatarlos del tiempo, de la muerte, de la banalidad o el sufrimiento, y ofrecerles un lugar, un pequeño paraíso en la escritura. Pues los niños aún conservan esa capacidad de descubrir la maravilla del mundo: de ellos es el territorio del poema. Gelman lo expresa con claridad en «Lecturas»:

La niña lee
el alfabeto de los árboles
y se vuelve ave clara. Cuánta
paciencia ha de tener en aulas
donde le enseñan a no ser.
El temblor atascado
en su garganta es mudo.
También es *mundo* que
acosan los que saben. Así aprende
a montar monstruos de ojos pérfidos
y cuando vuelve a la que fue
ve el tiempo lastimado.[26]

Las letras son las formas de la naturaleza. La niña las reconoce y a su lado alcanza la gracia y la sabiduría de los pájaros. Toda ella es una palabra incipiente, aún por nacer, en la que anidan los misterios de un mundo que corre el peligro de acabar sepultado por el conocimiento estéril, por un aprendizaje equivocado. Una vez más, la naturaleza se nos presenta como muda, pero contiene en sí la potencialidad de una palabra verdadera. El abandono de la infancia coincide con la incapacidad de reencontrarse con el mundo, y su recuerdo pesará para siempre como marca de un «tiempo lastimado». Gelman comparte plenamente el tópico de la poesía como anhelo de vuelta a la infancia: nostalgia, una vez más, de lo pasado (propio o ajeno), que se querría proyectar hacia el futuro.

Sin embargo, ¿cuál es ese don que permite acercarse a las palabras del primer aliento, tratar de devolverlas, por un instante, a su

[26] Juan Gelman: *Mundar*, p. 80.

incipiente origen? Podría ser el del olvido: no el olvido del paraíso, sino del aprendizaje que nos hace ignorar sus signos. Pero en *Mundar* la respuesta parece relacionarse también con el amor, entendido como secreta forma de revelación y entrega:

> La diosa Palabra, o búfala, o leona,
> sólo visita a los que ama.[27]

La relación del poeta con esta diosa-Palabra se define en términos de enamoramiento, acercándose (aunque irónicamente, a través de la identificación con animales) al ideal romántico del poeta tocado por el cielo. La visita de la Palabra le muestra el rostro de la muerte. La lengua no hace sino descubrir su irremediable tristeza («Saben los que te roban / que crujís triste»[28]).

En el poema «¿Cuánto?», la niña del temblor en la garganta se ha convertido en una muchacha que conoce la voz de los pájaros. Su presencia es comparable a la de otros elementos de la naturaleza: pura manifestación que se dice a sí misma. Habla, y no pronuncia palabras, sino que «dice pájaros»: lo que sale de su boca es puro acto, expresión que no llega a convertirse en lenguaje, porque antes ya ha levantado el vuelo.

> Allí está el aire, el día, la muchacha
> que dice pájaros y
> nacen pájaros del
> nido de su voz, el derrepente
> quedado allí nomás.[29]

¿Fue ésta, quizá, la voz del paraíso? ¿Así salían las palabras de la boca de Adán y Eva antes de ser enviados al mundo del dolor? Dios pidió al primer hombre que nombrara a los distintos elementos de la naturaleza, a los animales y a las plantas. Y los nombres que Adán pronunció coincidían con la esencia de cada ser, de cada forma. Eran palabras que se comunicaban con el mundo.

---

[27] Juan Gelman: «La Diosa» en *Mundar*, p. 88.
[28] Juan Gelman: *Mundar*, p. 88.
[29] Juan Gelman: *Mundar*, p. 61.

¿Qué ocurrió después? En palabras de Walter Benjamin, «el nombre cayó en la arbitrariedad del signo»[30]. En ese momento, el hombre olvidó las palabras verdaderas: los nombres se extraviaron, y permanecen escondidos en lo profundo de la naturaleza:

En el océano del vacío
hay nombres, nombres, nombres.
En el océano de lo perdido,
hay nombres.
¿Quién responde
a este chorro de alma
que los llama? Un oleaje
de nombres, nombres, nombres.
¿Qué los separa de la grande muerte
en brazos ya de lo que fueron?[31]

El corazón del poeta intuye la presencia de los nombres primigenios, pero no puede comunicarse con ellos como la muchacha o la niña. No posee pájaros en la garganta: intenta hacerlos nacer en el poema. Conoce, antes que nada, la tristeza de la palabra, el rastro de la muerte. Y su llamado no se traduce en una comunicación constante, en un ir y venir de sonidos y placeres: el poeta emite una voz que queda a la espera, que presiente la plena existencia del mundo pero no es capaz de adentrarse en ella. Los nombres, sin embargo, no han muerto: un rastro misterioso los separa de la desaparición, pues viven en un pasado secreto que coexiste con nuestro presente. Quizá todavía hablan, y el poeta se pregunta a dónde van a parar esas señales ahora incomprensibles:

El aire, la roca, el péndulo, la
claridad de la noche
dan noticias del mundo que
nadie sabe leer. ¿Son ellas
para ellas, no más?[32]

---

[30] Walter Benjamin: «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», p. 101.
[31] Juan Gelman: «Océanos» en *Mundar*, p. 42.
[32] Juan Gelman: «Amparos» en *Mundar*, p. 65.

El fantasma de la incomunicación no abandona el libro, y sin embargo la pregunta abierta parece arrojar un rastro de esperanza. La paradoja es total: en ella vive el poema. ¿Cuáles son esas noticias del mundo ilegibles para el ser humano? La maravilla pervive, aunque es para nosotros indescifrable. Quizá la expulsión del paraíso se refleje precisamente en la incapacidad para comprender el porqué de la belleza.

El mundo no ha sido desprovisto de su poder cautivador porque se mantiene en él la posibilidad de amar. Es muy significativa, en este sentido, la gran cantidad de poemas de amor –de amor claro, añadiría– que hay en *Mundar*. Poemas que expresan una felicidad compleja, que dan, de un modo enigmático, gracias a la vida, a pesar de los sufrimientos. Así, la poesía se convierte en un lugar privilegiado para el desgarro y la reconciliación, la oscuridad y el alba. Todo ello con una constante inclinación al silencio. Veamos, si no, el elocuente final del poema «Callar», que Gelman dedica a su esposa, Mara:

> El manantial de vos
> cae como vino en la copa
> y el mundo calla sus desastres.
> Gracias, mundo, por no ser más que mundo
> y ninguna otra cosa.[33]

A la famosa exhortación del Rey Lear, «¿Es el hombre sólo esto?»[34], Gelman responde: sí, pero quizá no es lo que parece. Su voz callada deja entrever una realidad que acoge. La amada es un río que se desliza como el vino en el interior de una copa. La imagen recuerda al *Cantar de los cantares*, un texto enigmático en el que los amantes ven sus rostros en la naturaleza. En su inicio se lee: «tu nombre es aceite derramado»[35]. Un perfume inasible pero que todo lo inunda con su olor. No un diamante que brilla bien guardado en un rincón, sino esa maravilla que no puede recogerse, que se ha echado a perder en la caída, y regala su fragancia. El

---

[33] Juan Gelman: *Mundar*, p. 113.
[34] William Shakespeare: *El rey Lear*, Barcelona, DVD, 2001, p. 134.
[35] *Cántico*, 1:3.

mundo, con su voz callada, parece operar el mismo prodigio que el amor: lo hace de forma sigilosa, derramándose, ignorante de sí mismo, como una débil señal de alarma para los paseantes.

La utopía, pues, parece hecha a la medida del hombre. La búsqueda empieza y termina en la tierra. Aquí está el infierno, construido y mantenido por los hombres generación tras generación. Sólo hay dos maneras, nos dice Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, de no padecer el infierno que nos rodea:

> La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.[36]

Nadar hasta una balsa de lucidez y valentía, intentar reconciliarse con una realidad tan magullada, entristecida, desalmada. Devolverle la mirada, otorgarle la posibilidad de hablar desde su silencio, y alzarse así con la última recompensa: habitar un paraíso fugitivo, reflejado en los charcos de lluvia como un frágil Arco Iris, con la misma rapidez, la misma fuerza.

Franz Kafka, en uno de sus aforismos, expresa también su visión acerca de lo que supuso la expulsión del Paraíso:

> La expulsión del Paraíso debe ser, según su significado principal, eterna. En consecuencia, la expulsión del Paraíso es final, y la vida en este mundo inapelable, pero la naturaleza eterna del evento (o, para expresarlo en términos de temporalidad, la repetición eterna del evento), hace posible que no sólo podamos estar viviendo continuamente en el Paraíso, sino que en la práctica estemos en él permanentemente, sin que tenga la menor importancia el hecho de que sepamos o no que nos encontramos en el Paraíso.
>
> Vivimos en pecado no sólo porque comimos del Árbol del Conocimiento, sino porque aún no hemos comido del Árbol de la Vida. El estado en que nos encontramos es de pecado, más allá de que seamos o no seamos culpables.

---

[36] Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1994, p. 171.

> Estábamos destinados a vivir en el Paraíso, y el Paraíso estaba hecho para nosotros. Nuestro destino fue alterado; pero no podemos estar seguros de que lo mismo haya ocurrido con el destino del Paraíso.
> Y si bien fuimos expulsados del Paraíso, el Paraíso no fue destruido. De algún modo, nuestra expulsión del Paraíso fue un golpe de suerte, porque en caso de que nosotros no hubiéramos sido expulsados, se debería haber destruido al Paraíso.[37]

Kafka da otra vuelta de tuerca. No cree, como Borges, que la raíz del mal sea el olvido de que seguimos habitando el Paraíso. Para él se trata de un hecho irrelevante. No asegura que todavía estemos en el Paraíso, aunque se trate de una posibilidad perfectamente concebible. De su texto pueden extraerse sólo dos verdades: la expulsión es eterna; el Paraíso no ha sido destruido, sigamos o no en él. Con esta mezcla de escepticismo y esperanza, Kafka refuerza la idea, ya expresada en «La rosa de Paracelso», de que la destrucción total, en el Paraíso y en nuestro mundo, es imposible. La expulsión, paradójicamente, permitió la continuidad del Paraíso. Era un jardín hecho a la medida del hombre, y continúa siéndolo. La naturaleza quizá guarda, por tanto, la impronta de su historia de amor con el ser humano: ambos conformaban una unidad que el azar del destino – el pecado original – quebró. Pero, como bien señala Kafka, la temporalidad exige una repetición eterna del castigo: en cada instante somos exiliados del mundo, y al mismo tiempo entrevemos su murmullo constante. Las hojas del árbol, como las palabras, se abren cuando llega el amor: gesto que recuerda que el Paraíso todavía existe, que aunque la expulsión es eterna no todo en este mundo es trágico. Juan Gelman, poeta siempre en el exilio, *munda* en busca de esa plenitud de lo incompleto. Pues incompleta es la belleza, como lo son el amor y las palabras, pero ahí reside también su gracia. Su decir querría ser más corto que el de un niño de pecho («que aún baña la lengua en la leche de su madre»): ¿pues cuál es el destino de las palabras, sino el ser bañadas en el agua tibia, esperar a que se abran como flores y derramen su gusto en el jardín que compartimos?

---

[37] Franz Kafka: *Aforismos, visiones y sueños*, Madrid, Valdemar, 1998, p. 24-25.

Gelman confiere este privilegio al rostro del amor al final de un poema que no es sino asombro, «No ser sabe»:

(...)/oh, bella
siempre nueva
entre animales del dolor/
entreabrís las palabras
para ver qué callaron.[38]

Las palabras callan memoria y porvenir. El poeta las palpa, las escucha: sus ojos las guardan con cuidado. Y es en este mirar donde surge lo no dicho: donde una lengua titubeante, envuelta entre la niebla, canta a la belleza esperando que así aflore algo de lo que ella esconde. El paraíso no es ya un lugar remoto, ni una promesa inexistente, sino la puerta siempre a la vista de un jardín encantado, ciertamente perdido, pero no por ello menos verdadero.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, traducido del italiano por Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989.

Benjamin, Walter, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» en *Ensayos escogidos*, traducido del alemán por H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 89-103.

Borges, Jorge Luis, «La rosa de Paracelso» en *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 387-390.

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, traducido del italiano por Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1994.

Cortázar, Julio, «Contra las telarañas de la costumbre» en *J. Gelman, de palabra*, Madrid, Visor, 1994, pp. 5-8.

Gelman, Juan, *Mundar*, Madrid, Visor, 2007.

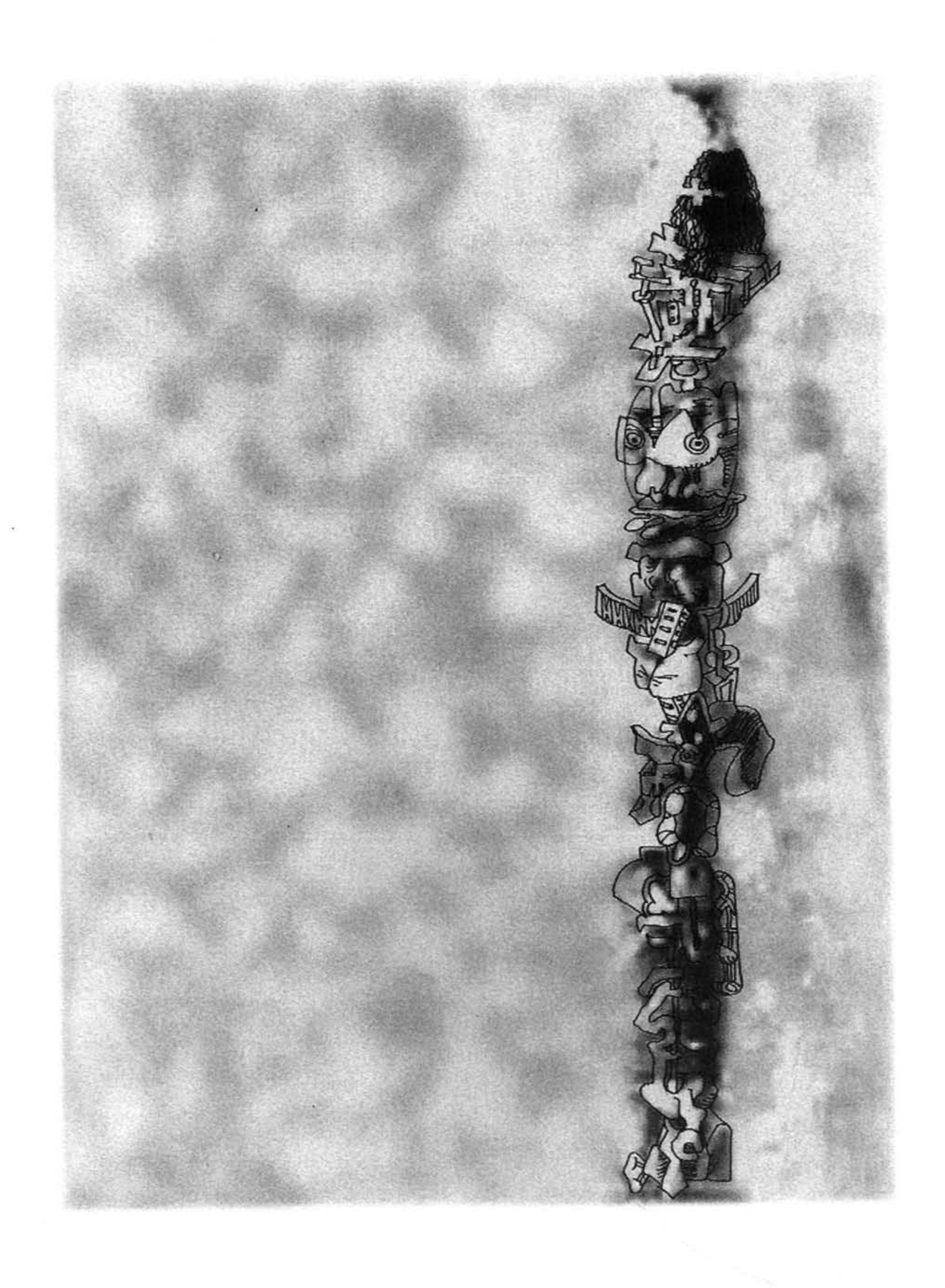
–, *País que fue será*, Madrid, Visor, 2004.

–, *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998.

---

[38] Juan Gelman: *Mundar*, p. 123.

Giraldi-dei Cas, Norah, «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman» en N. Giarldi-dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 119-138.
Kafka, Franz, *Aforismos, visiones y sueños*, selección y traducción del alemán de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 1998.
Kintto, Lucas, «Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar: entrevista a Juan Gelman» en *Servicio informativo latinoamericano*, 37, Quito, marzo de 2001.
Semilla Durán, María A., «Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman» en N. Giarldi-dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 81-95.
Shakespeare, William, *El rey Lear,* traducido del inglés por Enrique Moreno, Barcelona, DVD, 2001.
Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.



El viaje al pasado o de la historia: una perturbación errática

Ana Rodríguez Fischer

VIAJAR AL PASADO, AL SUCESO QUE NO VUELVE O AL PRESENTE DE TODA HISTORIA. RODRÍGUEZ FISCHER ESTUDIA CON ERUDICIÓN LAS VISIONES DISTINTAS DE LA HISTORIA DE AUTORES DE FICCIÓN COMO GALDÓS, CENDRARS, NOOTEBOOM, W. G. SEBALD O FERNÁN CABALLERO.

En un anterior artículo publicado en estas mismas páginas[1] traté de cómo el afán de descubrir y conocer que impulsa a los viajeros en ocasiones se ciñe a una experiencia de índole estética que tiene en la Belleza su meta suprema. Y en otro trabajo[2] abordé otro aspecto poco tratado cuando se estudia la literatura de viajes: la topofobia como motor o impulso en aquellos viajeros que viajan contra un espacio, impelidos por la imperiosa necesidad de no estar en un lugar. Una negación que al par que al espacio afecta al tiempo.

Mas los viajes pueden ser encuentro y hallazgo de *otros* tiempos que a veces reviven en un mismo espacio, cuando el viaje se convierte en arqueología de la vida. Muchos Ulises tienen esa experiencia, sobre la que teorizó Claudio Magris en su travesía danubiana, tras tener la impresión de ir desgarrando «sutiles paredes invisibles, estratos de realidades diversas todavía presentes

---

[1] «Imágenes del deseo (o de la belleza como motivo del viaje en los escritores modernos y contemporáneos)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 682 (abril de 2007), pp. 15-36.

[2] «¡Partir, partir...! La topofobia, móvil del viaje», *Revista de Occidente*, nºs 314-315 (julio-agosto de 2007), pp. 117-128.

aunque no aprehensibles a simple vista, rayos infrarrojos o ultravioletas de la historia, imágenes e instantes que ahora ya no pueden impresionar una película pero que existen, que existen al igual que los electrones inalcanzables por la experiencia sensible». Y entonces el viajero se pregunta:

> No sé si algún escritor de ciencia ficción ha inventado una cámara fotográfica espacio-temporal capaz de reproducir, incluso con ampliaciones sucesivas, todo lo que durante siglos y milenios ha existido en esa porción de espacio encuadrada en el objetivo. Al igual que las ruinas de Troya con los estratos de las nueve ciudades o una formación calcárea, cualquier fragmento de realidad necesita de un arqueólogo o geólogo que lo descifre, y puede que la literatura no sea más que esta arqueología de la vida. Lo cierto es que un pobre viajero tridimensional cualquiera se siente turbado ante las bromas de la cuarta dimensión –incluso si el viaje es cuadri-(o pluri-) dimensional por excelencia– y vacila en situarse entre tantas aserciones contrarias y no contradictorias.

Galdós, en parte, había *obrado* así en *Toledo*, texto escrito hacia 1891 y en el que el narrador busca el adecuado punto de vista que sirva a los peculiares propósitos que persigue: una perspectiva imaginaria desde la que penetrar en el dédalo inextricable de las callejas amoriscadas cuya visión frontal o plana no soporta. Por un momento, ante aquellas líneas, el lector piensa que Galdós va a realizar una operación similar a la de Canaletto con Venecia: «Si fuera posible elevarse a mayor altura que la del Alcázar, se abarcaría de un golpe de vista el panorama monumental, y sería fácil metodizar la relación que vamos a hacer. Suponiéndonos con el lector en esa altura imaginaria, veríamos...». Y acto seguido procede a enumerar los puntos descollantes de Toledo en un ejercicio que aspira a revivir la historia y la leyenda de la ciudad para *ver* su vida. ¿Como podía hacerse en Pompeya? Creo que sí. Allí, durante su visita de 1889 le había impresionado vivamente la visión de *la ciudad destapada:* «Los techos de todos los edificios han desaparecido casi totalmente. Es una ciudad, por decirlo así, destapada. Parece que algún demonio le ha levantado de una vez y en un solo movimiento todos los techos, a fin de que se vea bien lo que dentro hay». En Pompeya, Galdós se limita a consignar sus impresiones, pero otro viajero nos explicó por qué allí se siente así. En «Pompeya para una travesía solitaria», Rafael Argullol expone

cómo, a diferencia de las grandes ruinas arqueológicas –«cuya contemplación suele despertar un choque violento por el que se hace evidente la abrupta ruptura del tiempo»–, Pompeya permite distorsionar los planos cronológicos: «El pasado –el supuesto pasado que el visitante ha exigido a su evocación– se ha hecho presente y, en cierto modo, palpable. El orden de Pompeya, antes ajeno y turbador, va volviéndose familiar, íntimo. [...] Y así recorrerá las casas pompeyanas con la convicción de penetrar en las claves más ocultas del lugar. [...] la posibilidad de «rehabitar» las casas, como sucede en Pompeya, le produce un efecto de aproximación», base para ese entrecruzamiento de tiempos, donde la ciudad presente brota de la urbe antigua: «una ciudad inacabada para siempre, pues siempre se encarnará en nuevas ciudades, en nuevas máscaras con las que fascinar y confundir a sus contempladores».

Tras su visita a Pompeya, Galdós será en Toledo un nuevo Diablo Cojuelo que arranque, ya no los tejados, sino edificios enteros, en una progresiva tarea decapante que permite ver las edades del hombre y de la historia y la leyenda que yacen bajo los edificios.

> Se han clasificado los monumentos por categorías, según su mérito artístico o histórico. Mas lo que conviene es establecer una división, adoptando un sistema que llamaremos si se nos lo permite, «de capas arquitectónicas» para expresar las justas posiciones de las distintas épocas que se han sobrepuesto o se han reemplazado unas a otras. Para esto es preciso hacer inducciones dificultosas, restableciendo lo que no existe, con gran peligro de que la imaginación se entregue a sus naturales extravíos. Pero no importa: lejos de evitarlo, emplearemos alternativamente la Historia y la leyenda, imposible de separar, tratándose de cosas viejas.

La leyenda sí entrará en su paseo histórico por Toledo. Y el arte y la literatura, pero no la erudición ni las «declamaciones de ciertos escritores antiguos» que le parecen «pedantería propia del siglo XVIII, el siglo de las hipérboles y de las cultas tonterías». Y procederá a hablar de una manera vivísima e imaginativa de la Toledo visigoda, árabe, gótico-medieval y renacentista, en una sucesión de restauraciones histórico-legendarias que parten de la concepción del espacio como un crisol de tiempo y vidas. La pers-

pectiva narrativa es originalísima y prácticamente inédita. Bécquer la había ensayado parcialmente en «Las tres fechas» –que no por casualidad también se ubica en Toledo–, pero al ceñirse a un único escenario el texto resulta una mera yuxtaposición de vidas arrojando tan sólo un cuadro inerte. En Galdós no. En Galdós, y siguiendo el camino de la novela moderna, el espacio ya no es el escenario o, por decirlo en términos teatrales, el decorado ante el que transcurre la narración. El escenario –lugares, objetos, elementos de una situación, localizaciones de acontecimientos, incluso luces y colores– forma ya parte intrínseca de ese modo moderno de expresión que es el relato de la percepción de la realidad. El escenario se ha vuelto dinámico, participa activamente en la creación de personajes y mentalidades, participa del paso del tiempo y del sentido del espacio. Esto no es nuevo pero sí lo es el protagonismo adquirido, sobre todo a partir del momento en que la narración asume el ámbito interior del yo. El mejor ejemplo lo vemos en la catedral toledana, donde el lector, a partir de esta mutación encadenada del espacio, tiene literalmente la impresión de estar viendo construirse el edificio. La sensación de movimiento y cambio, de trayecto temporal, es muy intensa:

> Cada piedra de las que componen el zócalo es un plinto en que descansa una estatua; cada estatua engendra un manchón; cada dos manchones, una ojiva; cada ojiva, un par de enjutas llenas de filigranas; sobre la cabeza de cada santo se eleva un doselete que es otra miniatura y que contiene en pequeño todo un sistema arquitectónico; de cada doselete parte una aguja, y por toda la parte superior descuella, semejante a las picas de un ejército, la serie inacabable de puntas y minaretes en que van a resolverse todas las formas del edifico.

Y es que, como escribió Joseph Brodsky de y desde Venecia, el tiempo no conoce la distancia. Y la Historia –el tiempo pasado– no conoce las fronteras ni las demarcaciones geográficas: es una perturbación errática e impredecible cuyo epicentro cambia continuamente de un lugar a otro en función de donde se produzcan las condiciones favorables para su estallido. De ahí que sea frecuente ver a los Ulises en traslación, asomándose desde un espacio a distintos tiempos o edades de la historia del hombre, y no sólo en ciudades como Venecia, Toledo o Brujas, en las que el

inmovilismo arquitectónico y la pureza en que se habían mantenido los antiguos trazos hace que la evocación del pasado surja de forma espontánea e impremeditada, ni tampoco sólo en aquellos otros parajes donde lo remoto y recóndito del lugar tiene su exacta réplica en la lejanía temporal, según vemos en algunos de los ejemplos que siguen: en 1859, una excursión a la Mancha para ver un viejo castillo de la emperatriz Eugenia de Montijo situado a dos o tres leguas de El Toboso, le produce a Mérimée la impresión de haber pasado cuatro días en plena Edad Media; al Somerset Maugham que deambula por las calles de una ciudad china en 1919 le es relativamente fácil imaginar «cómo podía ser una calleja en la Inglaterra medieval, cuando en cada ciudad se fabricaba todo lo necesario»; y todavía muchos años después, Antonio Colinas, en el Xi'an de 2002, al cruzar bajo el arco por el que se accede al barrio musulmán, siente que está recuperando el tiempo de otra época. En Tanzania, Javier Reverte tiene la impresión de que nada parecía haber cambiado desde hacía siglos, «como si una mano invisible me hubiera lanzado, sin yo sentirlo, unos cuantos cientos de años atrás, para dejarme ver una pintura viva del pasado»: los faluchos y sus marineros descargando la pesca, las mujeres acuclilladas en la playa limpiando las tripas de los peces, grupos de niños revoloteando, los comerciantes organizando la subasta, los compradores pagando con grandes fajos de billetes, un aroma de sargazos y el olor a fritanga esparciéndose por la primitiva lonja, y una sombra: «todavía me gusta imaginar que aquel día, junto a la rada de Dar es Salaam, atravesé las paredes vaporosas del tiempo y vi pasar frente a mí a Simbad el Marino». Y para un poeta gaditano «más o menos adscrito a los remanentes de fascinación del mundo árabe» como lo es Caballero Bonald, llegar a la orilla mediterránea de África –Túnez, Tánger, Tetuán, Fez, Casablanca o Argel– también tiene algo de excursión al pasado porque había crecido «paseando por callejas donde estuvieron los árabes más tiempo del que hace que los echaron, oyendo a gentes que hablan como si recitaran en aljamía, asimilando de algún tangencial modo los breviarios culturales de beréberes, sirios y persas», dado que no todo había sucumbido bajo tantas fanáticas depredaciones. El viaje danubiano de Magris lleva adherido un tiempo anterior, el del periplo empren-

dido por los colonos alemanes que iban a poblar el Banato, los *Donauschwaben* o los suevos del Danubio que durante dos siglos «imprimieron un sello fundamental a la civilización danubiana, hoy inexistente».

Lógicamente, esos saltos al pasado suelen manifestarse como un viaje en la Historia, como los que Realiza Cees Nooteboom en su *Desvío a Santiago*, cuando al viaje físico o real que hace en su coche se le sobrepone otro peregrinaje en forma de meditación o cavilación que se realiza a través del pasado, avivado por las huellas que va encontrando en las fortalezas, castillos o monasterios, y en los documentos, relatos y leyendas que aquellos contienen. Pero si en este caso la experiencia de vivir el Tiempo en forma de Historia le resulta grata –o al menos gratificante–, en otras ocasiones tal confrontación le desasosiega y le produce un enorme cansancio, como le ocurre en el Museo de Antropología de México, cuando constata que «entre mi persona de ahora y el hombre de entonces existe una distancia imposible de salvar; la distancia del significado [...], el abismo de lo mutable expresado en el material menos mutable. Aquello que estaba destinado a ser eterno ha sido desenmascarado como una manifestación de lo temporal sometida a la coyuntura de la ideología dominante. Porque en ello reside la paradoja: lo que la piedra conserva es justamente lo que no se ha conservado, las creencias».

En ocasiones, esos otros tiempos del pasado o de la Historia reviven en sorprendente desorden. Entre la tribu de los nambiquara, Claude Lévi–Strauss cree vivir en plena Edad de Piedra; y al poco, con los tupí-kawaíb, no fue el siglo XV lo que vio, sino el XVIII, «tal como puede uno imaginárselo en los puertecitos de las Antillas o sobre la costa. Yo había atravesado un continente. Pero el término de mi viaje, tan próximo, se me hacía en primer lugar más patente por esta ascensión desde el fondo de los tiempos». Trastueques o vaivenes temporales que al viajar pueden suceder incluso en espacios anodinos como la autopista París–Marsella, donde Julio Cortázar y Carole Dunlop, nos hablan también de ese otro tiempo que sobreviene: «Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir

al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren?».

Es otro de los grandes encantos de viajar: no tanto desplazarse en el espacio, escribe Cendrars, cuanto en el tiempo: encontrarse, por ejemplo, al azar de un incidente de ruta entre los caníbales o a la vuelta de una pista en el desierto en una estacada en plena Edad Media. Y añade, trazando una analogía que muchos suscribimos: «Creo que lo mismo ocurre con la lectura, excepto que está a disposición de todos, sin peligros físicos inmediatos, al alcance de un valetudinario, y que a su trayectoria, todavía más extendida en el pasado y en el futuro que en cualquier viaje, se le añade el don increíble de hacerle a uno penetrar sin gran esfuerzo en la piel de un personaje».

Siempre estamos en palabras, escribía Nooteboom, para acto seguido añadir: «Y no sólo en palabras, también en la Historia». La Historia suele ser un potente motor del viaje, y para algunos también lo es «la historia antes de la historia» porque en ella falta lo acuciante. En el museo de Bellas Artes de Zaragoza, ante puntas de flechas realizadas en piedra, vasijas y pequeños cuencos de cerámica, tumbas abiertas con esqueletos anónimos, el escritor holandés reflexiona:

> Nombres, fechas exactas, batallas, conflictos, todo esto se ha vuelto invisible [...]. Permanezco durante horas en las salas silenciosas y veo cómo la historia se amontona, se hace más conocida y se expande al mismo tiempo. Un siglo no puede caber en una sala y, sin embargo, ocurre. A través de lápidas, monedas [...] se me muestra como por arte de magia el camino conocido, el cliché del pasado tal y como lo he aprendido. Pero lo más esclarecedor se oscurece por lo que se ha dejado fuera: los olores, las voces, los seres vivos. Son, literalmente, restos que hacen visible una ausencia. A través de todas estas evidencias naturales parece incluso como si se pudiera poseer el pasado, tenerlo, pero el presente sólo toma del pasado lo que él mismo elige, y luego vuelve a ser el presente lo que está a la orden del día, porque cada época interpreta la historia de una manera distinta. También nosotros algún día iremos a parar a esta curiosa abstracción. Eso que nosotros pensábamos de nosotros mismos será deformado por los caprichos de un tiempo ulterior.

¿Serán inquietudes como ésta las que llevan a tantos Ulises a recorrer los escenarios de la Historia, próxima o lejana? Si una de

las metáforas del viaje es lo que Magris llamaba el camino hacia las lontananzas, no debe sorprendernos ver a los viajeros en escenarios como los restos del solar del Cid, a espaldas de la ciudad de Burgos (Bécquer, Unamuno, Alfonso Reyes, Ortega), en los parajes donde tuvieron lugar las batallas de Alarcos y de Zallaka o la de Sagrajas (Gerald Brenan), en el monasterio de Alcobaça tras la poética historia de doña Inés de Castro (William Beckford, Unamuno), en Waterloo (Fernán Caballero, Rubén Darío, Sebald) y, ¿por qué no?, en Ginebra, cobijo de perseguidos y exiliados. Seguirlos a todos es imposible. Por ello, me concentraré en una doble vertiente; por un lado, observaré a un viajero que se confiesa peregrino de la Historia y mostraré sus movimientos; por otro, fijaré un escenario único –Waterloo– y lo enfocaré desde un triple contrapunto: el que arrojan las miradas de Fernán Caballero, Rubén Darío y W.G. Sebald, casi equivalentemente distanciadas entre sí, para así poder ver cómo ante un mismo suceso –y ante el espacio que lo representa–, los viajeros reaccionan de modo muy distinto según el paso del tiempo.

La Historia retuvo la atención del viajero unamuniano y alentó su soliloquio; la Historia de los hechos y no la Historia de los sucesos, según la entendía el autor:

> El poder situar un suceso en tiempo y lugar con ayuda de la cronología y la geografía tiene muy poco que ver con la verdad histórica, aunque tenga que ver con eso que se llama exactitud. Un suceso, una cosa que ha sucedido, y por haber sucedido pasó ya, y, en realidad, no existe, puede convenir fijar su actual existencia en fecha y en lugar determinados, pero un hecho, algo que haciéndose permanece como instituto o como costumbre o como idea, importa poco que no sepamos situarlo ni cronológica ni geográficamente. Un hecho así, no un suceso, es eterno y universal, vive fuera de tiempo y de espacio. [...] Lo que se llama por exclusión y técnicamente historia, la documentada cronológica y geográficamente, es la memoria escrita de los sucesos humanos y aun naturales –un eclipse, una inundación, un terremoto–, mientras que la verdadera historia, la espiritual, que vive, que en la literatura y en las artes –incluso la filosofía– persiste, es el recuerdo de los hechos, hechos ya para siempre en el alma humana.

Este viajero –que se ufana de ser uno de los escritores españoles que más capitales de provincia, villas, villorrios, lugarejos y aldeas del país conoce–, se acerca a esos lugares para mirarlos con

los ojos del alma en que duermen recuerdos de la historia, como expresa al visitar el panteón real en la basílica leonesa de San Isidoro. Y son numerosas las ocasiones en que el narrador se detiene a evocar la vida de algún gran personaje, destacando Inés de Castro, Carlos V, Felipe II y naturalmente Don Quijote, de modo que es frecuente sorprenderlo volviendo «su vista histórica al pasado sendero de los siglos», verlo viajar siguiendo la ruta de algún personaje, como en el relato «Por las tierras del Cid» (1931), de *Andanzas y visiones españolas,* y autorretratarse como peregrino de la Historia y de la Patria, tanto si camina por tierras de la vieja Castilla, Extremadura o La Mancha –paisaje que atraviesa «soñando allendidades españolas» y «antigüedades prehistóricas, cuando esto acaso fue bosque»–, como si se encuentra contemplando Madrid en las alturas de encima del Hipódromo y desde allí, al avistar los campos desolados –«Campos terreños, de sola y pura tierra, de tierra de cocer ladrillos y pucheros»–, evoca la construcción de la ciudad por los albañiles que hicieron adobes y ladrillos con el barro de aquella tierra –«El Madrid castizo y propio de tierra cocida»–; o se halla en el rincón de los soportales de la plaza de Pedraza de la Sierra, donde el viajero *rumia* (y destaco el término) una y otra vez la Historia, trillando sus visiones «en la era de mi conciencia», como «español españolizante», es decir, como hombre dotado de conciencia histórica de su españolidad. Hay un texto fundamental que nos da la clave de este giro último del viajero, convertido en los años treinta casi ya exclusivamente en peregrino del ideal ultraterrestre, en romero de la inmortalidad. Se titula «Ensueños de hastío» (1933) y tiene un narrador en tercera persona que es un claro reflejo del autor, y un escenario que corresponde a Salamanca, como todo lector advierte ya en las primeras líneas: «Ha sido en una de esas viejas ciudades castellanas, varadas en la alta Historia, en la que él ha vivido y en la que ha vivido largos y preñados años de vida». Allí, en una calleja cerrada al mundo actual, ruidoso y pasajero, este viajero se lanza a «sondar dentro del sueño universal otro sueño», a respirar la Historia, pero la «entera y verdadera, no la de las crónicas, sino la que abarca y funde tradiciones y documentos, leyendas y realidades, milagros y rutinas, recuerdos y esperanzas, fantasías e increíbles creencias fecundas, evangelios, mitologías, supersticiones,

ficciones y materialidades»; la Historia «sin criba, sin crítica, la que se está rehaciendo de continuo», porque tan reales son Don Quijote y Hamlet, como Cervantes, Shakespeare, Cristo y Apolo, Adán y el antropopiteco. Todo el texto –que me recuerda mucho a «Frío en el alma» (1906), que tiene por figura al paseante-contemplador que medita sobre la atrofia espiritual de Españaû es de estructura itinerante y cerrada, y el relato acaba con el sacudimiento del ensueño y el regreso al punto de partida para encarar la realidad del presente, la urgencia de la actualidad –un menester, una obligación, momento en que le «arremete cierto hastío»; de ahí ese título en apariencia paradójico y que se explica por la contraposición pasado-presente, ya que «Ensueños de hastío» es una contemplación del poema de la historia según la entiende un viajero que cada vez va quedándose más encerrado en los campos del espíritu y que, incluso cuando viaja físicamente y se desplaza a otros lugares, como a los pueblos del León castellano un día de San Juan Bautista, lo hace soñando desde el recuerdo, en la eterna reconquista de la vida que pasa:

> Entre campos de trigo y alfombras de amapolas y rebaños de ovejas trashumantes, y parejitas campestres, y ruinas de castillos y de templos románicos, y viviendas de tapial fraguado a trulla, íbase uno soñando en la eterna historia, en la eterna reconquista de la vida que pasa. Y la otra, la Reconquista mayúscula, ¿qué es lo que fue sino la lucha de unos pastores, ganaderos, contra otros, y por la trashumancia, y aun después de que algunos se asentaron como labradores en ciudades? Caín y Abel, siempre enmellizados, como la muerte y el amor, como el hambre y la envidia.

Rumiar visiones y *remejer* tiempos y espacios, «lugares y continentes –geografía– con días y siglos –cronología– y hacer a los espíritus históricos, por debajo del espacio y del tiempo, coeternos y co–infinitos», es la tarea o el ensueño al que se entrega este viajero inmóvil, opuesto a la legión de «sedicentes dinámicos» que pululan por las grandes ciudades; un viajero que admitirá ser más lo soñado que lo visto y que progresivamente irá dejando sus andanzas para descubrir un nuevo modo de viajary del que el 19 de julio de 1936 hará esta encendida apología:

> «Andar y ver» –se dice–. Y el que esto os dice ha publicado una colección de relatos de excursiones con el título de *Andanzas y visiones españolas.*

Pero es más lo que ha soñado que lo que ha visto. Y sobre todo lo que ha soñado ver. Y cada vez más se recrea –se re–crea, en el sentido originario, se vuelve a crear a sí mismo– viajando no por el espacio, sino por el tiempo. [...] Sólo re–crean al alma los viajes por el tiempo. Y por el tiempo íntimo, por el tiempo de los recuerdos personales. [...] Pero es que este viajar por el tiempo no es propiamente viajar, no es lo que hacen excursionistas y turistas, que van huyendo de todas partes –por topofobia– y sobre todo huyendo de sí mismos, ese viajar por el tiempo es propiamente emigrar. [...] ¿Turismo? ¿Excursionismo? Mejor emigración por el tiempo, tiempo atrás, a través de recuerdos.

No sólo la circunstancia –ni el tiempo ni los tiempos están para tragar espacios, afirma en las líneas finales– explica esta evolución –o involución–, dado el hondo significado que en el Unamuno contemplativo tienen estos ejercicios que le permiten volver a «bañar el alma» en las corrientes espirituales de su niñez y mocedad lejanas, como durante el veraneo de 1934 en Bilbao, o revivir emociones de su juventud universitaria cuando regresa a Madrid en 1932 y escribe una larga serie de artículos sobre aquellos paseos.

Examinemos ahora el otro ejemplo de viaje en el tiempo y en la historia revisando cómo un mismo escenario –el de la célebre batalla de Waterloo– es abordado por tres miradas que se sitúan en tres planos temporales muy distintos. En 1836, durante su jira europea, la novelista Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*, visita el campo y escribe una breve crónica titulada «Una excursión a Waterloo», que comienza con una proclama político-ideológica en la cual confiesa llevar a cabo su «devota peregrinación» bajo «el entusiasmo y el respeto con que en un principio fue visitado el lugar del triunfo de la justa causa», para proseguir con la relación de la visita al famoso enclave, ocasión que aprovecha para insertar una de sus más encendidas arengas, amparándose en el hecho de estar «juzgando por mi individual sentir», de modo que el relato desaparece ante el discurso panegírico (que en ese escenario tienta a muchos viajeros, y no sólo a la reaccionaria romántica), hasta que el narrador cede su voz a otro narrador —el guía del Campo de Waterloo—, que cuenta con gran vivacidad y resortes propios del folletín la histórica batalla de 1815.

Algo más adelante, en aquella elevación de terreno, estaba el emperador. Viendo a sus espaldas salir de aquel bosquecito un cuerpo de tropas que

creyó ser el de Grouchy, dijo a sus soldados: «¡Vamos, valor, valor! Este es el camino de Bruselas.» Mas en aquel instante el general Bertrand se acercó a él y le dijo: «Señor, todo está perdido, es la bandera prusiana». Efectivamente, en lugar del cuerpo de ejército de Grouchy que aguardaba el emperador, era el de Bülow, que le atacaba por el flanco. ¡Qué no debió de sufrir en este instante que acababa para siempre con todas sus esperanzas! Elevado por la fortuna, no hubiera debido confiar tanto en sus pocos sólidos cimientos. «Horribles eran —añadió el guía— los gritos y quejidos de los heridos después del combate: todos pedían agua sin que fuese posible satisfacer su ansia. Llegó a tantos el número de los muertos, que se apiñaron para su entierro, como se habían apiñado para su muerte».

«Una excursión a Waterloo» se cierra con la expresión de los sentimientos que tales hechos le inspiran al narrador, más la consabida meditación elegíaca sobre el poder del tiempo.

Rubén Darío recorrió el campo de batalla en un carruaje «un bello día primaveral» de 1904. Nada más llegar siente, recordando a Víctor Hugo, que ya no puede fácilmente concebirse a otro Napoleón que el idealizado en las leyendas, los versos de Heine o los cuadros lívidos de Henri de Groux. Pasa revista Rubén a todo cuanto se yergue a su alrededor: el gran león conmemorativo sobre su alto pedestal, los monumentos de letras borrosas con nombres de guerreros, el tronco de un árbol contemporáneo de la sangrienta función, huesos, balas desenterradas, apolilladas casacas, *petits-chapeaux*, autógrafos de Blucher o Wellington, números del *Times*, sables franceses, holandeses, ingleses, hierros viejos, memorias viejas...; y en todo cuanto se yergue a su alrededor no ve Rubén sino cenizas, huellas «del más tempestuoso derrumbamiento de gloria y de soberbia que hayan visto los siglos»: cenizas de semidiós (escribe al principio), semidiós en cenizas (redondea al final).

En 1964, viajó allí Sebald, para quien, todo el denominado lugar histórico sobre el campo de batalla de Waterloo –junto con el monumento del león, en Bruselas– constituye la quintaesencia de la fealdad belga. En 1992, cuando escribía *Los anillos de Saturno*, no recordaba ya cuál había sido el motivo de ir allí, «pero lo que sí sé aún es cómo saliendo de la parada de autobuses, a lo largo de un campo pelado y pasando por delante de una aglomeración de edificios a modo de barracones de feria y sin embargo muy elevados, me dirigí hacia el lugar exclusivamente conforma-

do de tiendas de recuerdos y de restaurantes baratos». Prosigue Sebald su relación dando cuenta de la visita al Panorama en el que, desde una plataforma de observación levantada en el centro, se podía ver la batalla desde todos los puntos cardinales, en una «escena de horror tridimensional», poblada por «dos caballos de tamaño natural [que] yacen en la arena cruzada de rastros de sangre, además de soldados de infantería degollados, húsares y *chevaulegers* con ojos torcidos por el dolor o ya vidriosos, los rostros de cera», y que se completa con «la enorme pintura redonda que el pintor de marinas francés Louis Dumontin realizó en el año 1912 en la pared interior de la rotonda, de ciento diez por doce metros, parecida a una construcción de circo». De modo que, caminando lentamente en círculo, el viajero reflexiona sobre el arte de la representación de la historia:

> Se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros, los supervivientes, lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y sin embargo no sabemos cómo fue. Alrededor se extiende el campo desierto, en el que una vez perecieron cincuenta mil soldados y diez mil caballos al cabo de pocas horas. En la noche tras la batalla se habrán podido oír, en este mismo lugar, estertores y gemidos polífonos. Ahora aquí no hay nada más que tierra marrón. ¿Qué habrán hecho en su día con todos los cuerpos y con todos los restos mortales? ¿Están enterrados bajo el cono del monumento? ¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que esto? ¿Se obtiene desde un lugar semejante la tantas veces citada perspectiva histórica?

No hará falta extraer conclusiones porque cualquier lector puede apreciar por su cuenta las diferentes reacciones de los tres viajeros y advertir cómo el desapego sentimental y la distancia crítica crecen con el paso del tiempo. Lo que ya no es tan frecuente entre los viajeros modernos es encontrarnos relatos de viaje como *La Alpujarra* (1874) de Alarcón, en los que se conjuga visión histórica y realidad presente, hasta el punto de que a ratos el escenario recorrido parece mero pretexto para escribir la crónica histórica, el romance fronterizo y la novela de aventuras bélicas en torno a las hazañas de Abén Humeya, cuya peripecia domina por completo la crónica del viaje, abriendo extensos hiatos en la narración e imprimiendo a *La Alpujarra* una derivación novelesca de irregular trazado, en la que la Historia, o más bien la fabulación

histórica, entra en la narración prendida de los pasos del viajero. Muy significativo es que la crónica morisca no siga un orden cronológico, sino muy al contrario: hay una total alteración de la linealidad cronológica porque el único elemento que rige esa relación es el paisaje o escenario de los hechos rememorados.

Al joven Robert Louis Stevenson también le tentó hacer algo parecido. En sus *Viajes con una burra* (1879), en el Languedoc francés, cuando recorría las sendas de los Cévennes –«la gran fiesta ascética», la llama–, consideró la posibilidad de escribir una novela histórica inspirada en los *camisards* (camisas blancas), los campesinos protestantes de aquel lugar que en 1685 se levantaron en protesta contra la revocación por Luis XIV del Edicto de Nantes promulgado para acabar con las guerras de religión que habían devastado a Francia en el siglo XVI. La novela tendría como protagonista a Jean Cavalier, el joven que con poco más de veinte años dirigía la hordas harapientas de campesinos que a lo largo de ocho años tuvieron en jaque a los regimientos del rey comandados por los oficiales más brillantes. «Yo había viajado hasta entonces por un distrito monótono –escribe Stevenson al llegar a los Cévennes–, y no me había cruzado por el camino con nada más notable que la *Bestia de Gévaudan,* devoradora de niños, el Napoleón Bonaparte de los lobos. Pero ahora iba a bajar al escenario de un capítulo romántico (o, mejor, de una nota a pie de página romántica) de la historia del mundo. ¿Qué quedaba de todo aquel polvo y heroísmo pasados?» A nosotros, si no la novela proyectada, nos queda al menos la extensa rememoración de aquel episodio que Stevenson va recreando en su caminar.

La expedición de Gómez (1936), de Pío Baroja, es otro ejemplo de viaje al pasado histórico, aunque este libro tiene ya otros rasgos distintos porque el autor combina la reconstrucción histórica de la aventura del general carlista con la relación de la aventura personal de un viajero que, en su función de cronista, atiende a las pinceladas paisajísticas, la estampa social y el reportaje mediante brevísimas entrevistas a las gentes del lugar sobre la memoria de Miguel Gómez y los sucesos por él protagonizados. Es, en realidad, un doble viaje a lo largo del cual se proyectan dos tiempos –el histórico y el presente–, cada uno narrado con su particular modo discursivo pues, para referirse a la peripecia histórica, el

tono que emplea Baroja es imparcial y objetivo, y las anotaciones tienen a menudo el aire escueto y árido de la *Anábasis*, sobre todo al contar la retirada –los griegos derrotados tratan de volver a su país y ese avanzar cruzando tierras es, ante todo, una extensión temporal–, así como en la rudeza formal y espartana –e incluso la cominería práctica con la que Jenofonte detalla lo que se come, lo que se compra, lo que se gana– con que se relatan los hechos, sin ocultar brochazos de prosaísmo que no empañan la dimensión heroica –por el aguante y entereza de los protagonistas– de los hechos: «Aquí cerca –escribe en Villasana de Mena– hubo un encuentro entre las tropas de Gómez y las del general Tello. Cuando Tello supo el 29 de junio, por la noche, que Gómez había llegado a Arciniega, avisó inmediatamente a Espartero. A las doce de la mañana del día 30, Tello salió de Villasana». El tono dominante en el relato es éste, pero en alguna ocasión hay algo de novelería –recursos vagamente folletinescos– en la relación de la aventura del general carlista, porque la alternancia entre el doble plano temporal propicia los finales con suspense característicos del folletín; entonces, bajo el reportero, asoma el novelista del ciclo de Aviraneta, por ejemplo. Ahora bien, el narrador es consciente de los límites auto-impuestos, y no vacila en frenar su fantasía: «Yo vuelvo a Gómez, que es el *leit-motiv* de esta excursión. Es lástima que utilizando una licencia poética no se le pueda llamar don Gómez al caudillo andaluz. Esto le daría un aire más épico...». Pero no incurrirá Baroja en tal tentación. Como máximo, de vez en cuando violará el estatuto del cronista-reportero para intentar ponerse en la piel de su personaje y traerlo al paisaje presente: «No sabemos qué pensaría Gómez, si viviera, al ver convertidos en lagos románticos las tierras secas que recorrió él con su gente», anota al pasar por el pantano de la Ventanilla (Palencia).

La expedición de Gómez es un relato similar al azoriniano *La ruta del Quijote*, no sólo por el carácter de efeméride –los centenarios respectivos– que pudo haber inspirado ambas aventuras, sino también por ser viajes de itinerario fijo, previamente delimitado, pautado por otro personaje más o menos heroico a cuyas andanzas se acopla el viajero. Es, sin duda, una modalidad que atraía a Baroja, que al cruzar Las Navas de Tolosa, por donde había pasado varias veces, se le ocurre que «sería curioso con-

frontar con el terreno las relaciones históricas sobre la batalla de ese nombre: leída, siempre me ha parecido una batalla de teatro entre moros y cristianos; visto el terreno de cerca, se comprende su realidad y su desarrollo». Quizá fue esa necesidad de examinar los sucesos históricos sobre el terreno donde acontecieron lo que llevó al viajero a emprender su personal repetición de la expedición del general Gómez. Fue, en cualquier caso, una modalidad de viaje que gustaba a un autor que, en Córdoba, le confiaba a sus amables amigos andaluces –muy preocupados por cumplir con su papel de anfitriones y cicerones locales– que a él lo que le hubiera gustado era hacer la ruta de los románticos bandoleros a caballo: desde Cárdenas y Almuradiel, a Sevilla.

En *La expedición de Gómez* Baroja viajaba a ese mismo fragmento del pasado que para otros de nuestros Ulises fue presente: las Guerras Carlistas que resuenan una y otra vez en los relatos de Mérimée y de Borrow (quien a ratos anduvo muy cerca del general), y cuya cobertura también le fue encargada a Henry Stanley por el director del periódico para el que trabajaba, el *New York Herald*.

Las crónicas y relatos de la Historia en el presente de su acontecer constituyen otra faceta de los viajes en el tiempo, de la que trataré en otra ocasión.

OBRAS CITADAS:

ALARCÓN, P. A. de, *La Alpujarra* [1874]. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1942 (11ª ed.).

ARGULLOL, R., *Territorio del nómada*, México-Madrid-buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

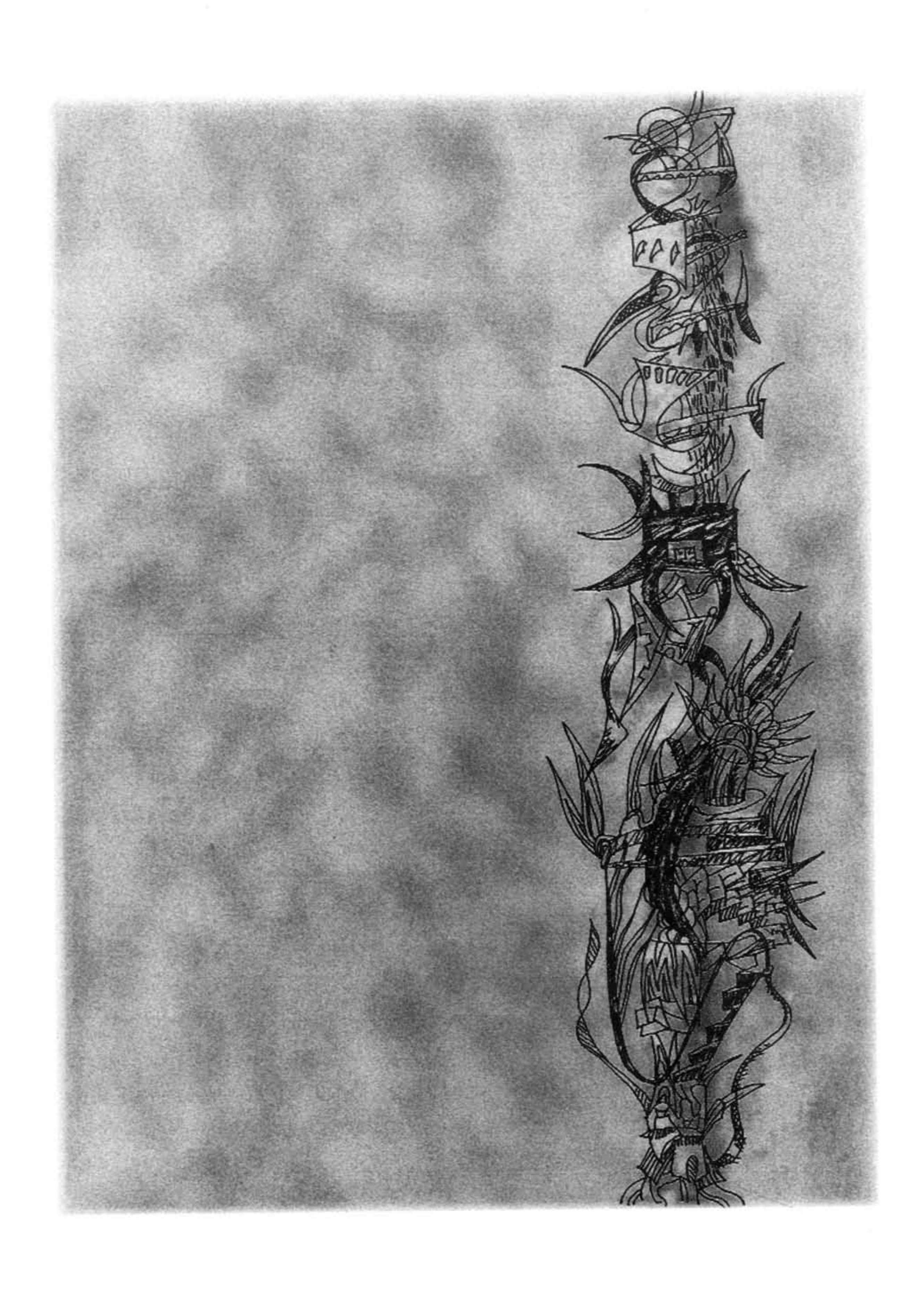
BAROJA, Pío, *Reportajes*, en *Desde la última* vuelta *del camino (Memorias II)*, Círculo de Lectores, 1997, pp. 609-1171.

BÖHL DE FABER, C. (*«FERNÁN CABALLERO»), Obras Completas IV* («BAE,139»). Edición y estudio preliminar de J.M. Castro y Calvo. Madrid, Atlas, 1961.

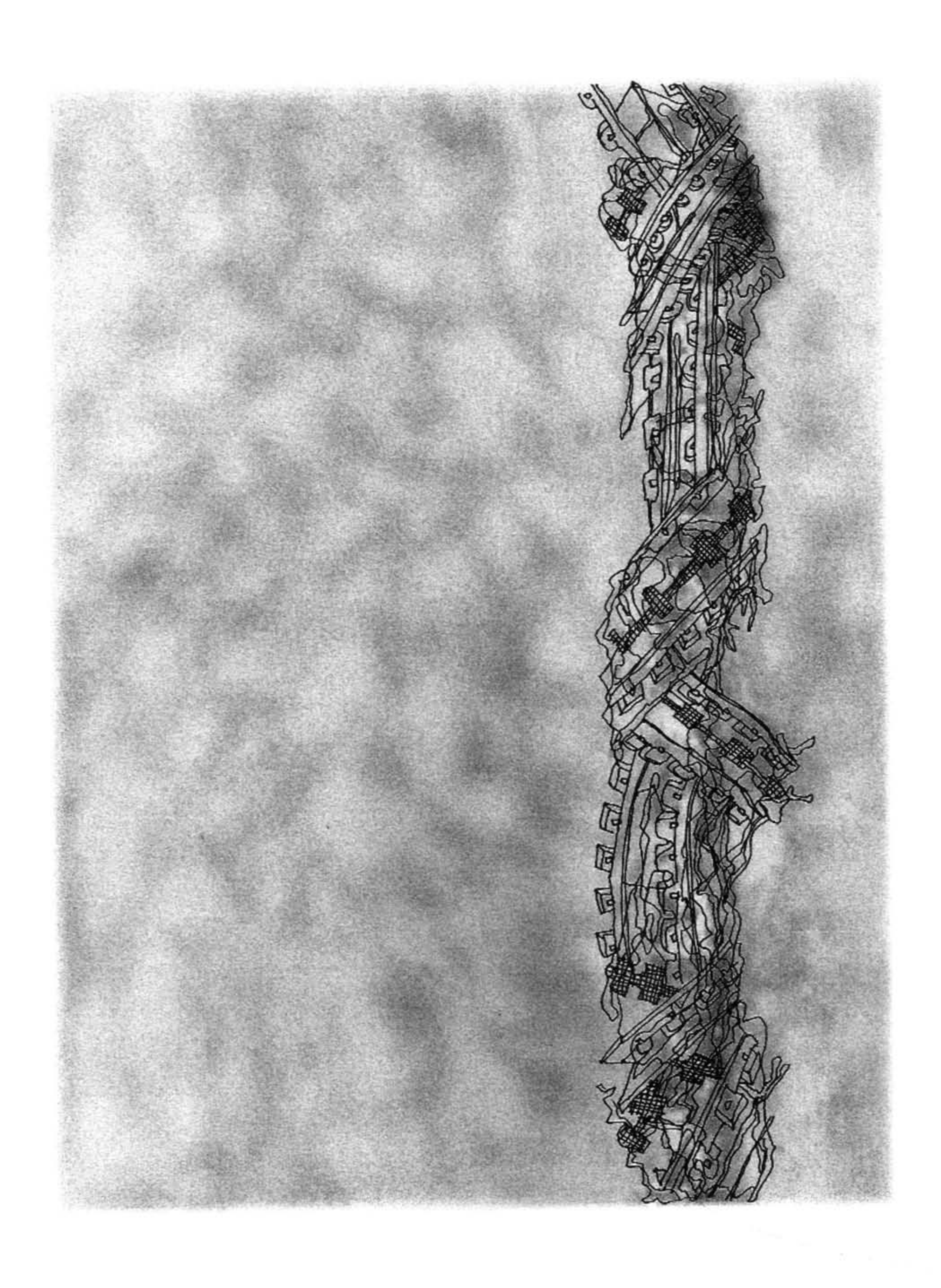
BRODSKY, J., *Marca de agua* [1992]. Traducción de Menchu Gutiérrez. Madrid, Siruela, 2005.

CABALLERO BONALD, J.M., «Lugares», en *Copias del natural*. Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 15-159.

CENDRARS, B., *Trotamundear* [1948]. Traducción de Manuel Talens. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
COLINAS, A., *La simiente enterrada. Un viaje a China*, Madrid, Siruela, 2005.
CORTÁZAR, J.-DUNLOP, C., *Los autonautas de la cosmovía o Un viaje temporal París-Marsella* [1982], Barcelona, Muchnik Editores, 1983.
DARÍO, Rubén, *Tierras solares* [1903-1904]. Edición de Cristóbal Cuevas. Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
LÉVI-STRAUSS, C., *Tristes tópicos* [1955]. Prólogo de Manuel Delgado Ruiz. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1988.
MAGRIS, C., *El Danubio.* Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama (Panorama de Narrativas, 142), 1988.
MÉRIMÉE, P., *Viajes a España* [1830-1864]. Traducción, prólogo, notas y cronología de Gabino Ramos González. Madrid, Aguilar (ELA, 41), 1988.
NOOTEBOOM, C., *El desvío a Santiago* [1979-1992]. Traducción de Julio Grande. Madrid, Siruela, 1993.
-*Hotel nómada*, Madrid, Siruela, 2002.
PÉREZ GALDÓS, B., *Toledo. Su historia y su leyenda* [1891], en *Obras Completas IV. Novelas y Miscelánea*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1344-1378.
REVERTE, J., *El sueño de África* [1992], Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
SEBALD, W. G., *Los anillos de Saturno. Una peregrinación inglesa* [1995]. Traducción de Carmen Gómez y Georg Pichler. Madrid, Debate, 200.
STEVENSON, R. L., *Viajes con una burra* [1876]. Traducción de Alejandro Pareja. Madrid, Maeva Ediciones (Andar y Ver), 1998.
UNAMUNO, M. de, *Paisajes* [1902], en *Obras Completas I*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, pp. 45-84.
– *Por tierras de Portugal y de España* [1911], Madrid, Espasa-Calpe («Austral, 221»), 1969 (11ª ed.).
– *Andanzas y visiones españolas* [1922], en *O.C. I*, pp. 599-847.
– *Paisajes del alma* [1892-1936], en *O.C. I*, pp. 849-1128.




Entrevista



Ángeles Mastretta: «La sabiduría es una forma de la inteligencia de alma»

Ana Solanes

ÁNGELES MASTRETTA (MÉXICO, 1949) ES AUTORA DE UNA AMPLIA OBRA NOVELÍSTICA, DE LA QUE CABE DESTACAR *ARRÁNCAME LA VIDA* (1988) Y *MAL DE AMORES* (1995). SU ÚLTIMA PUBLICACIÓN ES *MARIDOS* (SEIX-BARRAL).

«Lo que yo me pregunto es por qué no cuento más historias» dice Ángeles Mastretta en un momento de la conversación. Seguramente porque no tendría tiempo material, pues da la impresión de que esta escritora mexicana ha nacido para narrar: que se alimenta y alimenta a los demás con historias, ya sean en forma de relato o de novela, de artículo o de charla. Mastretta se declara una conversadora nata y hasta en los correos electrónicos que envía desliza una pequeña historia, una anécdota, por ejemplo, sobre el disco de Sabina que ha estado canturreando toda la mañana.

Ángeles Mastretta (Puebla, 1949), comenzó dedicándose al periodismo hasta que, animada por uno de sus jefes a que buscara nuevos valores literarios para publicar en una colección que iban a crear, decidió que ella debía encabezar esa lista y lanzarse a contar, en forma de novela, alguna de esas historias que hasta el momento guardaba en su cabeza. En realidad, de alguna forma, ya practicaba la ficción desde el periodismo pues, como ella misma cuenta, siempre estuvo peleada con la actualidad, siempre tendía a fabular y, hasta cuando le encargaban un reportaje en su época de

estudiante acababa inventando las historias, aunque, eso sí, su imaginación y talento ya debían de ser notables cuando uno de sus profesores, tras felicitarla por su crónica inventada le dijo «está muy bien, lo que ocurre es que tú no eres periodista, eres escritora»

No se equivocaba: sin duda la literatura era el destino natural de Mastretta que, con su primera novela *Arráncame la vida* (1985) –sobre la que en la actualidad se está rodando una película– obtuvo un enorme éxito, se tradujo en medio mundo y fue distinguida con el premio Mazatlán en México. Después vendrían libros de relatos como *Mujeres de ojos grandes* (1990); la novela corta *Ninguna eternidad como la mía* (1999) y tres volúmenes misceláneos que reúnen cuentos cortos y textos periodísticos y autobiográficos: *Puerto libre* (1994), *El mundo iluminado* (1998), y *El cielo de los leones* (2004). En 1997 se convirtió en la primera mujer galardonada con el premio Rómulo Gallegos por su novela *Mal de amores* (1995).

El territorio de Ángeles Mastretta es el de lo íntimo, el de las relaciones personales, las emociones, el ámbito de lo privado que tanto afecta después a lo público y con el que sus lectores se identifican con facilidad. Y en ese terreno se enmarcan también los relatos de su último libro, *Maridos*, en el que Mastretta nos ofrece un desfile de parejas de todo tipo, integradas por hombres y mujeres que se apasionan y luchan, o se dejan vencer; que engañan o son engañados; que mueren o renacen en el amor o después de la pareja; seres alegres o melancólicos, esperanzados, traicionados o sorprendidos; parejas que vienen y van buscando la felicidad y el secreto del éxito de esa «vida a dos» que sigue constituyendo un misterio sobre el que Mastretta reflexiona y fabula –y conversa con nosotros– a partir de lo inventado, lo vivido y lo escuchado.

– Maridos *es una colección de amores y parejas de todo tipo y, leyéndolo, es fácil imaginar que al menos algunas de ellas puedan ser historias que le han ido contando a lo largo de los años, que tie-*

«Lo que yo suelo preguntarme a menudo es por qué no cuento más historias»

nen un origen real, ¿hay algo de cierto? ¿de dónde parte tal cantidad de material narrativo?

– Todo en la literatura es cierto y falso. Hay en mis historias una mezcla de lo vivido y lo imaginario, hay, otras veces, el deseo de contar algo tal como lo escuché, aunque eso nunca se consigue del todo. Y hay historias que no sé de dónde salieron. Se me ocurre mencionar ahora la del inmigrante libanés judío que ve a una mujer conversando con su hermana bajo una higuera y se enamora de ella. ¿Eso de dónde lo saqué? No tengo la menor idea. Yo soy una conversadora natural y una escucha voraz. Pero no basta con eso para hacer creíble la ficción. ¿De dónde salen tantas historias? Lo que yo me pregunto es por qué no cuento más historias. Tengo diez al día y no cuento ni una por semana. Cada vez que salgo de un encuentro con amigos, que veo un noticiario, que oigo a mis hijos, digo sin más: debería hacer un libro con eso que oí.

– *Imagino que muchas de sus lectoras se habrán identificado con alguna de sus protagonistas o habrán reconocido en su marido a alguno de los que retrata. Sus libros en general se prestan mucho a establecer una complicidad con el lector. ¿Cómo está siendo la respuesta del público en este sentido?*

– Las historias no pretenden ser espejos, pero muchas veces lo parecen. La respuesta es muy grata. Con las *Mujeres de ojos grandes* me ha sucedido muchas veces que la gente se acerca a decirme cuánto se parecen mis tías a las suyas. Yo pienso que yo no tuve tantas tías, que es un recurso narrativo llamarlas así, pero que no importa. Todos tenemos una tía, o cinco, inolvidables. Así sucede con *Maridos*. Quien no tiene un marido como el de una historia, tiene una amiga con un marido así, o alguien le contó una historia en la que hay un marido así, como el de la historia que cruza por la página veinte o la cien.

– *¿Y no se le han quejado los maridos? Porque, evidentemente, los hay de todo tipo pero me da la impresión de que abundan los relatos en los que no salen muy bien parados...*

«Soy una conversadora natural que escucha de un modo voraz. Pero no basta con eso para hacer creíble la ficción»

– No me ha tocado oír a casi ningún hombre, que no sea uno de los editores, que me habla bien de este libro. Normalmente cuando no quieren oír no oyen. Mejor así. En cambio, Héctor, mi cómplice y cónyuge, me dijo muy chispa: «no creas que no me reconozco en muchos de esos». Y nada más. Diría Aute: «Apenas nada más.»

– *Muchas historias tienen como eje la infidelidad ¿es connatural a la naturaleza humana y, según se deduce de sus relatos, sobre todo a la masculina?*

– El poeta Renato Leduc, un hombre al que quise mucho, casi tanto como a mi abuelo, que era sabio y simpático como un lucero, me dijo un día: Yo no soy fiel, la fidelidad es una virtud canina. Yo soy leal. Creo que de eso se trata.

– *Es cierto que en su novela* Mal de amores *era una mujer la que amaba a dos hombres, y en uno de los relatos de* Maridos *escribe «Porque a un cuerpo le caben varias monogamias, pero una es más monogamia que las otras» ¿Cree que la monogamia es una imposición social?*

– Es una fórmula social. Creo en verdad que en la práctica, en la vida de cada uno de nosotros, hay varias monogamias. Creo también que una es más monogamia que las otras.

– *En la portada del libro aparece una media naranja, y en uno de los relatos escribe «Quién sabe por qué la vida suele ponerles trampas a quienes mirados desde fuera no pueden ser sino pareja el resto de sus vidas, pero se ha dicho que tal sucede y está visto que no sólo ellos, sino algo del mundo se entristece cuando se pierden el uno al otro». ¿Cree que existen las almas gemelas?*

– Hay una canción, que cantaba con gran cursilería Libertad Lamarque, que decía: si yo encontrara un alma, como la mía, cuántas cosas bonitas, le contaría. Yo la parodio cantando: si yo encontrara un alma como la mía, con toda certidumbre, me aburriría.

– *Extraer y comentar algunas de las frases que escribe en Maridos equivale a hacer toda una teoría de la pareja: «Quienes saben*

«Yo no soy fiel, la fidelidad es una virtud canina. Yo soy leal. Creo que de eso se trata»

del asunto, piensan que la convivencia de los sábados es decisiva para mantener la estabilidad conyugal» ¿es la rutina un enemigo de la pareja o puede convertirse también en algo bello?

– Depende qué rutina. Para Héctor, que yo tarde siempre un poco más en salir, o para mí, que él proponga siempre como el mejor modo de salir de viaje emprenderla a las siete de la mañana, es una rutina chocante. Para los dos el desayuno con los hijos, tarde y largo es una rutina bellísima. Y ver la tele juntos una hora para de ahí leer los diez minutos antes de dormir, es una rutina muy grata. Y la de salir corriendo tras el otro en cuanto tiene uno algo que contar es otra gran rutina.

– *Hay relatos sobre el paso del tiempo, el miedo a la vejez, sobre maridos dejando a sus mujeres por jovencitas y sobre esposas abandonadas que renacen tras la separación ¿asumimos la edad de forma diferente hombres y mujeres?*

– No sé si asumimos la edad de distinto modo. Creo que es distinto envejecer siendo hombre que mujer. No es cosa de cómo se asume sino de cómo se ve. Creo que es mucho más difícil para las mujeres. Hay tal cosa en el cine como un «galán otoñal», una mujer a los cincuenta pueda salir de abuela guapa, con buena suerte de la afortunada mujer con la que se casa un sesentón que por fin razona, pero no de «joven marconadora».

– *«Jamás se le ocurrió indagar en la vida secreta de aquel hombre», escribe refiriéndose al marido de una de sus protagonistas. ¿Conviene a la pareja reservar parcelas de acceso no permitido?*

– Conviene a todo el mundo. Yo no lo llamaría acceso no permitido, sino falta de información amable. A veces ni uno quiere saber de sus malos ratos o de sus malos gustos, menos debe saber de los del otro.

– *«Les habían comunicado a sus cónyuges cuánto les querían y por lo mismo cuán afanosos estaban de concederles la libertad para querer a quien quisieran». Es una buena definición del verdadero amor, ¿tan buena como difícil encontrar quien la acate?*

«Es muy distinto envejecer siendo hombre que mujer. No es cosa de cómo se asume sino de cómo se ve»

– Sí. Las dos cosas.

– *Y, hablando de modelos de pareja, el suyo debe de resultar peculiar: lleva muchos años unida al también escritor Héctor Aguilar Camín ¿cómo es la convivencia entre dos narradores?, ¿se estimulan mutuamente, se enseñan lo que escriben durante el proceso de creación?*

– La suma da más. Hemos estado contentos. Creo que sí nos ha hecho bien dedicarnos a lo mismo, pero que igual hubiéramos coincidido si él no fuera escritor. Creo que yo hubiera podido vivir con alguien que no fuera escritor, lo que no me imagino es que hubiera hecho yo ser escritora. Héctor tiene muchas habilidades. Yo converso y canto, pero no podría vivir de ninguna de estas dos. Y sí, nos enseñamos lo que escribimos. Para bien.

– *Sus novelas, sus relatos, hablan de emociones, de sentimientos, ¿es esta reivindicación del universo de lo privado una forma de ir contracorriente en un momento en que, al menos desde el punto de vista comercial, se impone otro tipo de novela, como la de enigmas históricos?*

– Vuelvo a la conversación. Uno habla de lo que le interesa y de lo que cree que tiene algo que decir. Si voy a contracorriente no es deliberado. Yo sólo voy por donde sé y me interesa.

– *«Ningún grupo puede juzgar con tino los entresijos de una pareja si no está dentro de ella», escribe. Sin embargo, construir tal repertorio de tipos de relaciones, de Maridos ¿le ha servido para aprender de la naturaleza humana, del amor, o cada vez sabe menos?*

– Creo que sí sé más que antes. Pero eso es lógico. Conozco más. De donde no se deriva que sea más sabia. La sabiduría es una forma de la inteligencia de alma. No es fácil. Quizás la sabiduría no se busca. Se encuentra. Hoy escuché dos frases sabias: «No hagas nada que no le dé paz a tu corazón». Y «amor que reclama no ama». Te las presto para que las compartas.

– *Sus relatos se desarrollan en diferentes épocas y entre personajes de generaciones muy diversas, con lo que eso supone en cuan-*

«Si voy a contracorriente no es deliberado. Yo sólo voy por donde sé y me interesa»

to a cambios en los roles sociales de hombres y mujeres. En su opinión, ¿es positiva la evolución del concepto de pareja en los últimos cincuenta años?

– Sí. Es positiva. Pero no más fácil.

– *Hablando ahora de la realidad de México, y puesto que usted siempre ha asumido un compromiso en la lucha por mejorar la situación de la mujer mexicana. ¿Cómo se explica un fenómeno tan atroz como lo que sucede con los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez?*

– No me lo explico. Es inexplicable y atroz. Me aterra y entristece y llena de ira y asombro como a cualquiera en sus cinco sentidos.

– *Es curioso que México, que es un país de emigrantes sobre todo a Estados Unidos, sea al mismo tiempo un país con una larga historia de acogida. ¿Qué tiene México para que en su día lo eligieran como destino los exiliados españoles como Cernuda, Emilio Prados o León Felipe y, más recientemente, gente tan diversa y tan importante en la literatura en español como Monterroso, García Márquez, Álvaro Mutis o Juan Gelman?*

– Creo que México, y toma en cuenta que todos estos escritores que nombras viven, como yo, en la ciudad de México, acoge porque es polifacético y rico en opciones, cabezas y mundos. Yo misma, a veces soy una inmigrante, en este país absurdo y propicio al anonimato que es la ciudad de México. Al mismo tiempo, aquí es posible encontrar los mejores y los más distintos amigos. Si la ciudad es fea por ser dispar, es hermosa porque cada quien puede permitirse la originalidad y el desafío de vivir como quiere. Alcanza.

– *Llegó a la literatura desde el periodismo y, suele contar, casi por casualidad. Pero comenzó a escribir y obtuvo un gran éxito con su primera novela* Arráncame la vida *(Premio Mazatlán de Literatura, 1985, y traducido a catorce idiomas) ¿aún sigue creyendo que fue casualidad o era una necesidad vital, un destino al que hubiera llegado de cualquiera de las maneras?*

«México D.F. es fea por dispar, es hermosa porque cada quien puede permitirse la originalidad y el desafío de vivir como quiere»

– Ahora ya pienso que sí era destino. También sé que el destino se le atraviesa a uno y puedo uno verlo de lejos, sin alcanzarlo. A mí se me dieron las dos cosas. No digo ya que por casualidad, pero sí por fortuna, por buena suerte.

– *¿Sigue siendo México un país, por decirlo de algún modo, culturalmente dividido entre los partidarios de* Nexos *y de* Vuelta*?*

– Imposible. Si acaso alguna vez, un pedacito de país se dividió así. El otro está dividido más entre los que ven la tele y los que no, los que se preocupan por el aire y los que no, los bárbaros y los respetuosos, los asesinos y los asustados, los valientes y los disminuidos, los inteligentes y los idiotas. Y como dice Norberto Bobbio, los que están en la división que nadie hace y resulta crucial: Los que creen en otra vida y los que sólo creen en ésta.

– *En muchas ocasiones ha renegado de la literatura llamada «femenina», sin embargo ¿se ha sentido cercana en posiciones vitales o literarias a alguna de sus compatriotas como Poniatovska, María Luisa Puga o Elena Garro?*

– Sí. Me siento cerca de ellas. A la larga, para volver a dividir sería mejor hablar de la literatura legible y entrañable y la no legible.

– *Tuvo el privilegio de conocer a Juan Rulfo ¿qué recuerdos tiene de él?*

– Era un hombre bondadoso y daba paz caminar cerca de él. Tengo varios recuerdos largos y uno por encima de todos: No vivía haciéndonos sentir que era un escritor excepcional, él no hablaba de eso. Era de una sencillez y una generosidad tan asombrosas como su literatura.

– *¿Le interesa la literatura que se está haciendo ahora mismo en México?*

– Sí. Por desgracia para tu nota los dos escritores que más me interesan me quedan muy cerca. Así que no te digo más.

– *En uno de los microrelatos de Maridos, una mujer, empeñada en buscarle un hombre a su amiga viuda, le pregunta: «¿No*

«Juan Rulfo era de una sencillez y de una generosidad tan asombrosas como su literatura.»

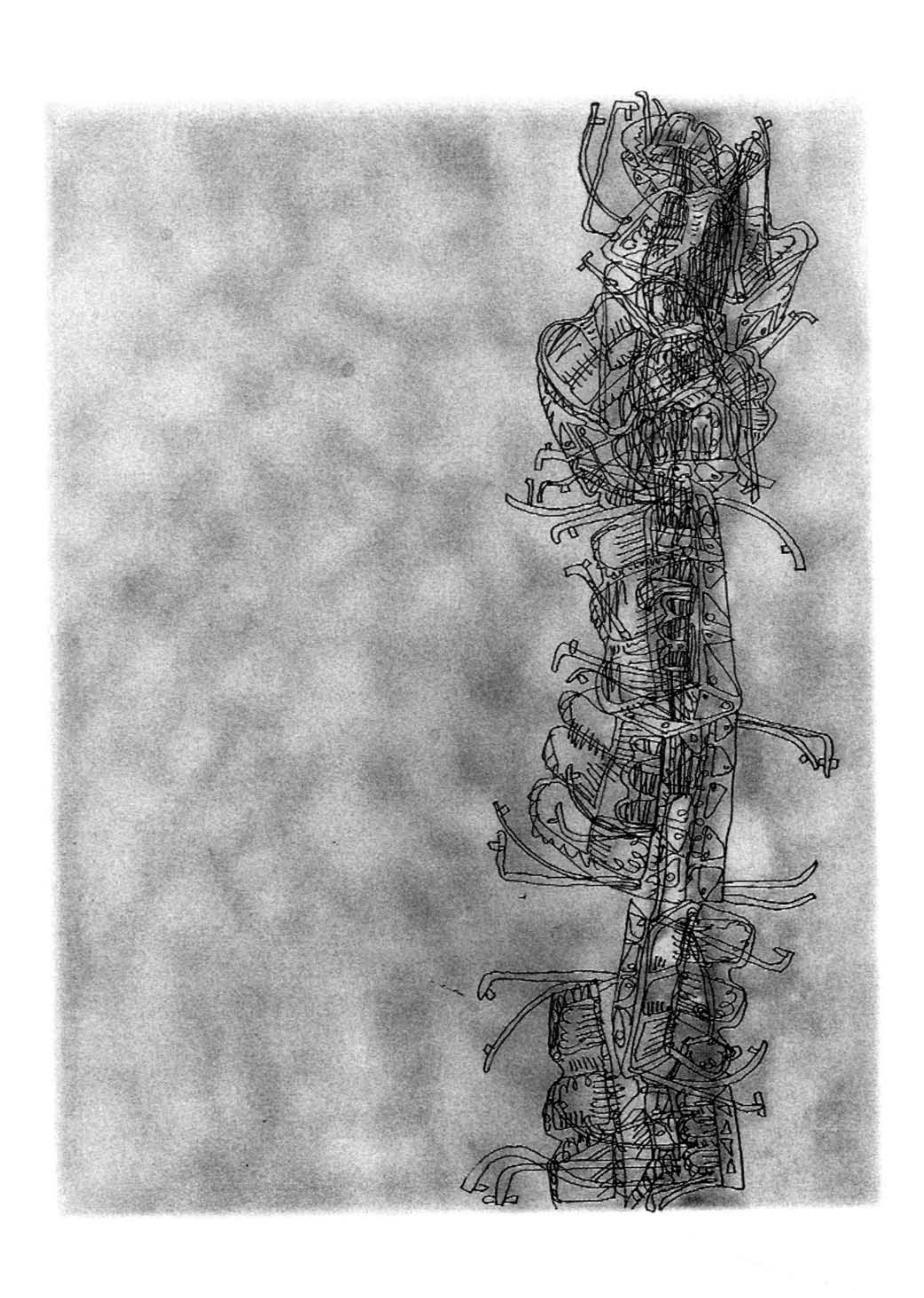
extrañas el sexo? « Y ella responde «Eso, mira, se te olvida. Caminas, haces yoga, te masturbas. Pero la conversación. ¿Cómo construyes veinticinco años de conversación? Eso no se suple. Para eso no hay remedio.» ¿Suscribe ese amor por la conversación por encima de todo?

– Sin duda.

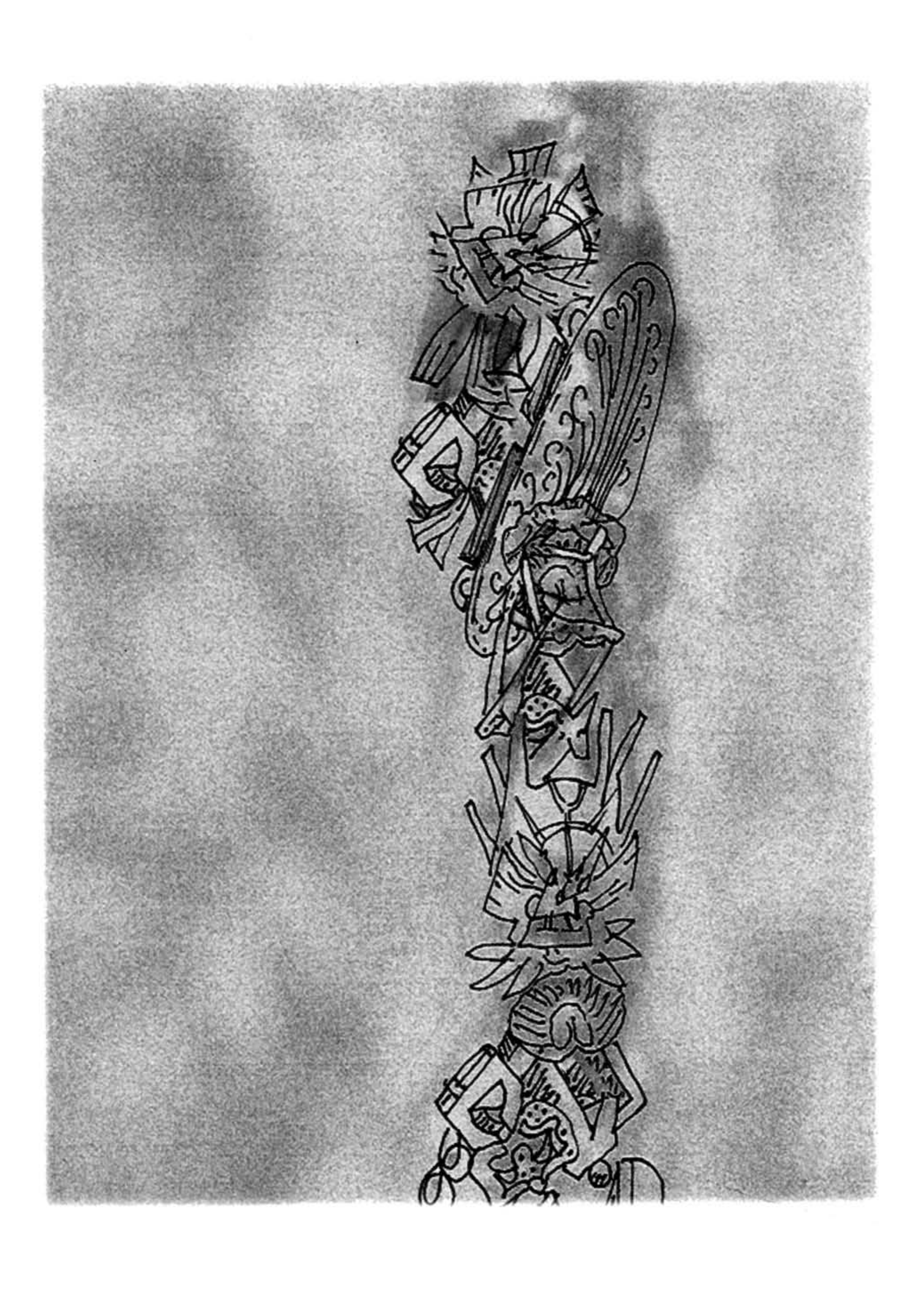
– *Una vez terminado y publicado un libro ¿cómo se lleva con el vértigo de la siguiente historia que contar?*

– Esta vez me estoy llevando bien. No sé si consiga hacer el libro que me propongo, pero por ahora vagabundeo en torno al tema y me alegra acercármele ©

«No sé si lograré hacer el libro que me propongo, pero por ahora vagabundeo en torno al tema y me alegra acercármele»




Biblioteca



De la elegancia mientras se duerme

Luis Antonio de Villena

Aunque en su natal Argentina se lo empezó a descubrir a finales de los pasados 90, aquí nos llega ahora (casi como si fuese el invento de un escritor amante de los raros) Emilio Lascano Tegui, que se dio a sí mismo el título de Vizconde. Su biografía es pintoresca y literaria –lástima que el prólogo apenas la bosqueje– y sin duda en ella habrá mucho de azar y otro tanto, a buen seguro, de sana invención, en un personaje de difícil clasificación que sentimos entre los estertores del «fin de siècle» y los juegos de las vanguardias...

Nacido en un pueblo de la provincia de Entre Ríos en 1887, Emilio se crió en el barrio porteño de San Telmo, recuerdos (al parecer ya en un tono tradicional) que le llevaron a escribir el último libro que publicó en vida, *Muchacho de San Telmo* de 1944. Lascano Tegui murió veintidós años después en 1966, supongo que más que olvidado... Había viajado a Europa muy joven, en 1908. Fue traductor, bohemio, diplomático, y fue sembrando imágenes de ocultamiento y de sorpresa. Viajando de Los Ángeles a Argentina en 1945, un incendio en su camarote del barco, acabó con toda su obra inédita, aseguró. En su testamento parece que decía que dejaba libros nuevos en un apartamento de la calle Paraná. Nadie encontró no sé si los libros o siquiera el apartamento. Pero este raro de veras (de aire grandón y bigotes oscuros) publicó en 1910 su primer libro de poemas titulado *La sombra de la*

Vizconde de Lascano Tegui: *De la elegancia mientras se duerme*, Editorial Impedimenta. Madrid, 2008.

Empusa, con falso pie de imprenta de París. El segundo libro (un año más tarde) *Blanco*, lo firmó como Rubén Darío hijo. Suponemos que el padre –que vivía aún– no debió enterarse, aunque ahora no venga mal recordar que Rubén Darío fue el primer escritor en español en hacerse eco elogioso del Conde de Lautréamont, precisamente viviendo en Buenos Aires... Muchos de sus artículos dispersos los recogió Lascano en un volumen de título seductor, *Mis queridas se murieron*, al filo de los años veinte. En Argentina se ha reeditado ese libro y otro (del que nada sé) llamado *El libro celeste*. En los libros editados siempre anunciaba otros varios más, y es seguro que algunos nunca existieron...

El vizconde de Lascano Tegui pertenecía a esa estirpe, muy simbolista, de autores que entremezclaron vida y literatura y que pudieron llegar a creer que su vida misma sería su libro más acabado, cuando alguien la cuenta. Es lo que Lord Henry le dice a Dorian en la novela de Wilde: «Tus días son tus sonetos». Por ahí andaba el Vizconde, que también conoció a Picasso y a Modigliani en la inicial bohemia de Montparnasse. Como no he leído ningún otro libro suyo y acabo de ser presentado por Enrique Redel a este caballero, al hablar del libro recién editado (lo primero que vemos y sabemos de él en España) me han de faltar referencias. *De la elegancia mientras se duerme* no es sólo un hermoso título (que podría conectar con el surrealismo) sino una mezcla de novela en fragmentos y de libro de poemas, evidentemente en la estela de *Los cantos de Maldoror* pero con menos retórica, al contrario, con un estilo esguinzado y fino. Es la historia del narrador, que vive en el pueblo de Bujival, junto al Sena, y que en entradas de diario, a fines del siglo XIX, entre historias y sueños, nos relata la vida exquisita de un alma enferma, de un alma que se siente rara en este mundo, y que al final mata sin motivo («el acto gratuito» caro a Gide) o quizá sólo lo sueña, pies todo se mueve entre la perversión y la necesidad de la diferencia. Nuestro protagonista es un Maldoror menos agónico, pero no menos tentado por los secretos y la belleza: zoofilia, sexo, pederastia, sífilis (piensa en una novela que habría de llamarse «La sífilis de Don Juan») o travestismo y transexualismo... Se nos dice que esta novela de fragmentos lírico-narrativos se gestó entre 1910 y 1914, aceptémoslo, pero realmente se publicó en París en 1925, y en su dedicatoria figuran

–entre otros– dos grandes nombres de la vanguardia argentina: Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo. «De la elegancia mientras se duerme» –simbolismo camino al surrealismo, perfecciones de poema en prosa– nos lo dicen todo algunas frases sacadas con intención: «Nada entristece tanto como la popularidad». «La felicidad tiene, como dicen los árabes, los talones dorados». «Me sentó en sus faldas y me besó el sexo». «Y me hice fotografiar con un revólver en la mano».«Ninguna mujer ha impresionado de voluptuosidad mi existencia, como aquella chica de once años que tenía los ojos cuarentones de la madre». «Lo único que le falta a Don Juan, que ha sido el falo griego de las mujeres católicas, es estar sifilítico...» ¿A qué seguir? Se juntan las estampas de los sueños del joven de Bujival que ve delicadas muchachitas, enigmáticos cocheros, jorobados, degenerados e hijos de degenerados, y que se pregunta al final (tras el crimen): «¿Yo difiero tanto de mis semejantes?» Los sueños mórbidos del «Fin de Siglo» dan directamente la mano al primer surrealismo en la prosa ahilada y sutil de un Vizconde argentino lleno de literatura y quimera. Mentira y verdad, valen la pena C

Nombres de la creación y el sueño

Raquel Lanseros

Llega a España la versátil poeta argentina Diana Bellessi (Zavalla, Santa Fe, 1946). Lo hace en forma de antología: *La Voz en Bandolera* (Visor, 2007), a cargo de la Profesora Erika Martínez Cabrera, autora de un serio y completo prólogo, que sirve al inadvertido lector español para acercarse con conocimiento de causa a la compleja y rica poesía de la escritora argentina.

Diana Bellesi busca, incansable, una expresión poética nueva que enseguida se le derrama de entre los versos, como un sol de ocaso con vocación de huida. Comienza la antología con las prosas impuntuadas de Uli (1974), una especie de Alicia lisérgica –Martínez Cabrera dixit–: «Cuando su amiga negra salida de una estampa de Louisiana en los 30 sobre el malecón de San Francisco canta su blues, cuando la figura de aquél ojos afiebrados que el viento evade». Y continúa hasta el verso de hechura clásica de *Variaciones de la Luz* (2006), sin que la autora repita nunca forma poética: «para rasgar el velo opaco y veamos/el resplandor de la materia cuyo/precio ha sido el tiempo, poca cosa/para tanta monta mirando bien/ahora que fui perdida en un instante/y salvada por tu emisario negro/señalando la eternidad no goza/sorpresas ni sobresaltos por eso/lo dejaste claro en la promesa/ mayor: la resurrección de la carne».

Amante del verso breve, aunque maestra de todos los estilos, Bellessi suele presentar en su expresión un logos deconstruido, fragmentario. Ésa es una de las condiciones tácitas de la moderni-

---

Diana Bellessi: *La voz en bandolera*. Antología poética. Edición de Erika Martínez Cabrera. Editorial Visor. Madrid, 2007.

dad poética de estos inicios del siglo XXI, y por ello Diana Bellessi es pionera a la vez que innegable integrante de la vanguardia.

Como en una sucesión de pensamientos-imagen, el estro poético de Diana supone un reto para quien busca el remanso de conclusiones o resúmenes poemáticos. La libre creatividad de la autora busca la complicidad de la libre interpretación de los lectores, anteponiendo la sorpresa y el quiebro significativo a la lenta procesión del desarrollo de la significación poética: «Tambores/batidos por el golpe/seco/de los pies sobre la arena//Muslo/Relámpago tatuado/Certera zarpa/de los tigres».

Se rastrea asimismo a través de la poesía de Diana Bellessi un ansia honda de panamericanismo, como alguna suerte de homenaje al Neruda del *Canto General*, pero leve y transmutado en tema de fondo, subordinado a la personalísima expresión lírica del yo creativo de la autora. Hay también una decantación clara en la posición cívica y social del Arte. Diana vivió en su 'mezzo del camin' –parafraseando a Dante–, la dictadura argentina de los militares, y su verso incorpora, en el insobornable decurso de su *voz en bandolera*, su testimonio, que no es sino denuncia solapada de la barbarie y la inhumanidad. Pero el tenso versificar en pos de una expresión poética propia se atenúa cuando nos habla de sus ancestros italianos, de sus consanguíneos indígenas.

Surge entonces, fresco, fragante, el aroma de unas reminiscencias memoriales que reconcilian al lector con un sentimiento inocente y acaso a veces incompleto, pero veraz y profundo como la propia vida: «Con la voz en bandolera/mi padre cuenta:/*ellos inventaron un país sin saberlo*/Inventaron:/la manera de alzar los ojos,/el puño, el techo//No hubo guerreros/en mi familia/ni doctores ni poetas.//No tengo saga que contar/ni epopeya/sostenida con la espada/en el anca briosa de una yegua./(...)/Tengo por herencia/un resplandor del Adriático/y un enorme azadón/que puebla todas las cosechas.»

Maestra de la elipsis pura, la que referencia sobre todo dentro del corazón de la autora, la poesía de Diana Bellessi es como un arcano de transparencias parciales que muestra gemas deslumbrantes entre ignotas innovaciones de las que no sabemos decir ni siquiera el nombre. Con *La Voz en Bandolera*, esta guerrillera de la Poesía atraviesa selvas de versos-lianas, bosques de umbría

multicolor preñados de silbos mágicos de pájaros maravilla que nos asombran, como asombraron a los conquistadores primeros, quienes tampoco tenían palabras para designarlos ni voces para nombrarlos, aprehenderlos y hacerlos suyos. Diana Bellessi ha alcanzado ahora esa culminación de la sabiduría verbal, esos *nombres de la creación y el sueño*, como podemos leer en *Eroica* (1988) –hermoso juego de palabras incluido–: «Cuando digo la palabra/nuca/¿te chupo suavemente/ hasta hundir/el diente aquí?/ ¿Estoy tocándote acaso?/Cuando digo pezón/¿la mano te roza/ las dilatadas rosas de los pechos tuyos?/¿te toco acaso?»

Arriésguese quien desee ser selva en la selva y lea detenida, consecuentemente, estos poemas de la autora argentina, seleccionados con maestría por Erika Martínez Cabrera. Le espera una ácida dulzura, muy pocas veces probada a esta orilla del Atlántico ©

Cretinos y melancólicos

María Delgado

Los diecinueve nuevos cuentos de Quim Monzó nos dejan con la impresión de que podrían ser más, como poco otros ochenta y seis –como los del volumen que así titulaba y en el que este indiscutible maestro de la narración breve reunió casi todos los relatos publicados hasta aquel momento, hace casi una década–. Y digo que podrían ser muchos, muchísimos más porque Monzó es capaz de escribir sobre cualquier cosa –tan trascendente como la eutanasia o la vejez, tan aparentemente nimia como los regalos que se hace una pareja o el insomnio– y provocar en nosotros, al mismo tiempo, una sonrisa y una reflexión.

Considerado por muchos el mejor escritor catalán vivo, maestro de varias generaciones de escritores posteriores, Quim Monzó (Barcelona, 1952) es una excepción en el panorama narrativo español pues, desde sus comienzos, a pesar de que también ha publicado novelas y guiones, apostó por el cuento como forma de expresión en un país en el que –a diferencia de los países anglosajones o Iberoamérica– no existe apenas una tradición del relato corto sin que suponga un mero camino hacia la novela, revestida por lo general de mayor prestigio.

«Mil cretinos» es el insulto que le dedica la madre anciana del protagonista de uno de los relatos a todos los médicos y a la gente de su alrededor. Monzó lo elige como título y juega con la ambigüedad: «¿sólo mil?» cabe preguntarnos. Seguramente también en este caso son muchos, muchísimos más, pues tras la lectura de estos relatos al lector le queda la sensación de que un cierto cretinismo generalizado flota en el ambiente, y quizá la duda, sobre si no formaremos también nosotros parte del mismo.

Quim Monzó: *Mil cretinos*. Anagrama. Barcelona, 2008.

Esta habilidad de Quim Monzó para señalar el absurdo de la vida humana que se evidencia en muchas de nuestras actitudes cotidianas con las que nos es tan fácil identificarnos; esa capacidad para construir, con escasos materiales, relatos llenos de humor –un humor muy negro en algunos casos– y teñidos de melancolía, constituye la música de fondo que se escucha en sus cuentos: una melodía hecha de notas desnudas, de prosa sin adornos, tan deliberadamente desprovista de estilo que convierte la misma ausencia de ornamentos en una forma de narrar propia y reconocible, un estilo-ausencia de estilo. De esta forma, la sencillez de la prosa enmascara, sólo aparentemente, una complejidad que aflora gracias a la complicidad inmediata que Monzó tiene el don de establecer con sus lectores.

Mil cretinos llega seis años después de su última recopilación de relatos, *El mejor de los mundos*, en el que ya abordaba temas como la degradación física o la muerte, aunque lo hiciera siempre desde la ironía. La razón la ha explicado en alguna ocasión el propio Monzó cuando, al reflexionar sobre su escritura se da cuenta no sólo de que los elementos autobiográficos son una constante en su literatura, sino que además sus cuentos van un poco más allá y constituyen, en conjunto, una especie de crónica de una época; de una ciudad, Barcelona, reconocible en cada historia aunque el autor evita los nombres de localizaciones concretas; y de una vida, la suya, en la que si hace veinte años los días, y, por tanto, los cuentos, estaban llenos de bares y vida nocturna, en los últimos tiempos ha pasado por experiencias duras como la muerte de amigos cercanos –vivencia que recrea en el cuento Dos sueños–, o la de ocuparse de unos padres ancianos –dos de los cuentos «El señor Beneset», y «La llegada de la primavera» están ambientados en un geriátrico–.

El anciano que se traviste en la residencia geriátrica frente a la mirada de su hijo; el escritor que abomina de los cuentos breves mientras escribe uno; el hombre obsesivo que mira por la ventana; un amor que se rompe por miedo a la rutina y acaba siendo condenadamente eterno; la viuda que quiere borrar las huellas de su marido y empieza por tirar su ropa y los muebles, sigue arrancando los azulejos y termina por estirar su propia piel para despellejarse; la maldición que un fan pesadísimo puede suponer para

un escritor; una pareja de ancianos que inventa formas para morir...

Los diecinueve relatos de *Mil cretinos* aparecen divididos en dos partes, una primera compuesta por historias más largas y con mayor carga autobiográfica, y una segunda parte de relatos más cortos, planteados como escenas, más cercanas a los cuentos que integraban los volúmenes *El porqué de las cosas* o *Guadalajara.* Pero en todos ellos Quim Monzó se plantea la ficción como una forma de observar la realidad, un espejo que, del mismo modo que ocurre a veces con los sueños, refleja y descubre esos rincones por los que pasean sus fantasmas cruzándose, seguro, con alguno de los nuestros

El realismo inconcluso de Juan José Saer

Milagros Sánchez Arnosi

El escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), dejó una vastísima y nada convencional obra que abarcó novela, cuento, ensayo y poesía. Fue ignorado durante mucho tiempo porque escribió al margen de fenómenos editoriales como el *boom* latinoamericano, al que desdeñó, pero, también, debido a las sucesivas dictaduras argentinas. Será a partir de los 80 cuando empezará a ser reconocido, tanto en su país como en Europa, como el mejor escritor argentino o «un ayatolá de la literatura», según mantiene el uruguayo Juan Carlos Mondragón.

La grande plantea todo el interés que suele suscitar una obra inconclusa. Se sabe, por la nota al final de la novela, que Saer la comenzó en 1999 y la escribió como una historia en siete capítulos correspondientes a siete días, pero no la pudo terminar debido a su muerte. No hay notas para saber o intuir cómo habría finalizado el último capítulo.

A partir de la vuelta de Gutiérrez después de su misteriosa partida de Argentina y después de haber permanecido durante 30 años «en una Europa muerta», Saer reconstruye la patria afectiva del personaje desde la historia, la sociedad y la cultura. De nuevo la recurrencia de personajes (Gutiérrez había aparecido en la novela *En la zona;* Nula en *Lugar)*, paisajes (otra vez Santa Fe, espacio de la infancia y juventud del autor), y temas (la obsesión por el tiempo, la percepción de los sentidos, la experimentación con el espacio, la reflexión sobre el ser «argentino» o la percepción de la realidad como algo transitorio). La mirada estilística de

---

Juan José Saer: *La grande*. Seix Barral. Barcelona, 2008.

Saer se inscribe en el realismo y en el interés por la forma. Este autor escribe a partir de una tradición, como confesó: «Uno no puede escribir novela y cuento en América Latina como si Arlt, Onetti, Rulfo, Guimaraes Rosa o Felisberto Hernández no hubieran existido. Tampoco sin Cervantes, Joyce, Beckett o Faulkner. Uno crea su propia tradición que genera obligaciones que deben respetarse». Saer tiene muy presente que hay que evitar que la admiración genere automatismos y que hay que escribir «para ser admirado en el círculo de escritores que se admiran». Para este novelista, la experiencia estética es una forma radical de libertad por lo que rompió con estereotipos de sabor local, presentando un mundo inédito, una manera nueva de narrar que usa una lengua muy directa, muy trabajada y de sabor coloquial. «Una lengua muy nuestra, que no tiene que ver con el español, ni el chileno, ni el peruano, sino con la del Río de la Plata. Si yo pudiera escribiría un tratado de filosofía en una lengua popular del Río de la Plata», afirma el autor de *El entenado*.

Como todo realista, Saer, en esta novela de 500 páginas, se enfrenta a la pobreza de las palabras, de ahí la recurrencia, las minuciosas descripciones, la precisión en el humor, la sistematización de su universo narrativo, la cercanía con la abstracción, la fidelidad a su proyecto, así como a la prosa de su admirado poeta entrerriano Juan L. Ortiz del que *La grande* lleva como epígrafe unos versos. Meses antes de morir, Saer sintetizó estilísticamente su producción literaria con estas significativas palabras: «Cuando se trata de arte el verdadero lector va hacia la obra y no la obra hacia el lector, en el mundo industrial es la obra la que va siempre hacia el autor».

Toda la novela comentada respira fidelidad y la coherencia de un escritor que recurrió a la ironía, componente esencial de su humor y que no dudó en utilizar cuando fue preguntado sobre el tema de la muerte: «Yo no quiero tener tumba, ni epitafio, quiero ser quemado y que mis cenizas sean dispersadas dónde quieran, las pueden tirar a la basura si quieren, no porque piense que no valgo nada, sino que en cualquier lugar donde las tiren van a retomar la molienda universal de la materia y algún día volveré a este mundo, quizás, según la teoría del eterno de Nietzsche, pero esta vez transformado en Paulo Coelho, lleno de dinero.» ©

La verdad escrita en la frente

Carlos Tomás

El escritor Leopoldo María Panero, nuestro poeta maldito por excelencia, cumple este mes de junio 60 años, y lo celebra con un nuevo libro, *Golem*, que aparece bajo el sello de Ediciones Igitur y que es uno de sus más notables trabajos de los últimos años. Asímismo, acaba de aparecer una nueva obra biográfica sobre la inagotable saga de los Panero, escrita por Federico Utrera, titulada *Después de tantos desencantos* y publicada por el Festival Internacional de Cine de Las Palmas.

El Golem es un ser cabalístico que procede de la tradición judía, de la leyenda del Rabino Jehuda Löw ben Bazalel, contemporáneo del emperador Rodolfo II, que creó un monstruo químico para defender el ghetto de Praga de sus enemigos y para cuidar la sinagoga, y que desde entonces ha fascinado a escritores de todas las épocas, que le han dado diferentes formas: Goethe lo hizo en la segunda parte de *Fausto*; Mary Shelley en *Frankenstein*; Gustav Meyrinck en su clásico *El Golem*; E.T.A. Hoffmann y Villiers de L'Isle Adam trataron el tema en alguno de sus relatos y Jorge Luis Borges en varios textos de distinta índole, como su ensayo *La cábala*, su cuento *Las ruinas circulares*, del libro *Ficciones*, y el poema *El Golem*, perteneciente a *El otro, el mismo*: «Si (como el griego afirma en el Cratilo) / el nombre es arquetipo de la cosa, / en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo. / Y, hecho de consonantes y vocales, / habrá un

---

Leopoldo María Panero: *Golem*. Ediciones Igitur. Tarragona, 2008.

terrible Nombre, que la esencia / cifre de Dios y que la Omnipotencia / guarde en letras y sílabas cabales. / Adán y las estrellas lo supieron / en el Jardín. La herrumbre del pecado / (dicen los cabalistas) lo ha borrado / y las generaciones lo perdieron./ Los artificios y el candor del hombre / no tienen fin. Sabemos que hubo un día / en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre / en las vigilias de la judería./ No a la manera de otras que una vaga / sombra insinúan en la vaga historia, / aún está verde y viva la memoria / de Judá León, que era rabino en Praga. / Sediento de saber lo que Dios sabe, /Judá León se dio a permutaciones / de letras y a complejas variaciones / y al fin pronunció el Nombre que es la Clave. / La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio, / sobre un muñeco que con torpes manos / labró, para enseñarle los arcanos / de las Letras, del Tiempo y del Espacio.» El poema es mucho más extenso, pero la cita basta para darse cuenta del modo en que Borges pone el dedo en la llaga, porque lo que los autores citados y otros que recrearon el mismo mito pudieron hacerlo desde diferentes ángulos, pero siempre con la misma intención, que es la de repetir el sueño de los hombres de parecerse a Dios y crear seres vivos. No parece muy arriesgado suponer que todo lo andado hasta ahora por el Golem sólo es una parte del camino, y no el camino completo, porque los avances científicos propios de nuestra época de clonaciones y células madre darán lugar a nuevas visiones de este ser ilusorio.

De momento, Leopoldo María Panero ha sumado otro volumen a la bibliografía sobre el Golem, un ser que, según recuerda en su prólogo Túa Blesa llevaba escrita la palabra *verdad* en la frente y que parece hecho a la medida de las obsesiones del autor de *Así se fundó Carnaby Street, Teoría, Narciso o el acorde último de las flautas, El último hombre* y otros importantes libros de nuestra poesía contemporánea. Quizá cabría hasta preguntarse si el propio personaje de Leopoldo María Panero no tiene algo de Golem, con su construcción de la locura, su indagación en los límites a través de la experimentación con las drogas, la violencia, la marginalidad o el sexo extremo, y es obvio que toda su poesía es una especie de arquitectura de la memoria, un esfuerzo continuo por extraer de los sótanos más profundos de su autobiografía tanto física como mental los materiales de su obra. Qué mejor

Virgilio que el Golem para acompañarlo en su nuevo viaje a los infiernos: «Dicen que Salomo Ibn Guebirol tenía un gólem / una pierna que se movía y un dedo que se movía / y una estrella en la frente del muñeco / que era y no era Selomo Ibn Guebirol / que era y no era / que gritaba y no gritaba / que veía y no veía / que andaba por las calles como si no anduviera / como si anduviera en la nieve teniendo miedo de matar / y de arrancar la estrella / que ardía en su frente / y que con una espada / rompía las tinieblas / y hacía brillar la herida / cruel de la vida.» Ése es el primer poema del libro y deja claro cuál es el puente entre la razón y la sinrazón que van a cruzar todos los que lo siguen.

Panero habla de «terror de estar a solas con la nada», escuchando la «voz amarilla de la tiniebla» y lanzando palabras «contra la nada y el viento / contra el sepulcro de Poe / contra el mundo. / (...) contra la espiga que crece siempre sobre el llanto.» El paisaje de *Golem* es desolador, un desierto cubierto de ruinas y ceniza en el que clama «el monstruo cruel de mi saliva», tal vez porque escribir sea siempre crear un Golem que represente a su creador y asuma sus cicatrices: «el dolor tiene el nombre del papel en que se escribe», dice Panero en otro de los poemas del libro.

La obra de Leopoldo María Panero crece a un ritmo vertiginoso, con contínuos tomos, casi siempre muy breves, unas veces firmados por él en solitario y otras hechos en colaboración con otros poetas –de éstos hay varios en *Golem*–, que se suceden con una frecuencia inusual, seguramente porque el autor de *Last river together*, *Dióscuros* y otros libros más recientes y de epígrafe delatador, como *Teoría del miedo* o *Danza de la muerte*, a estas alturas ya ha llegado a la conclusión de que «la vida es una enfermedad incurable / donde sólo se oye el sonido del viento / llevándose las sombras al país de nunca jamás / al árbol del ahorcado en donde la nada se enuncia / como aurora», y en consecuencia, se plantea su trabajo como un aplazamiento , una carrera contra el tiempo mientras espera, según dice citando a T. S. Eliot, «el terrible momento de no tener ya nada en qué pensar.» Da igual que el dolor sea «la fuente del canto», porque peor es el silencio. Es lo mismo si se cree que todo lo que se escribe, no se puede sino escribir «sobre la tumba del poema», porque merece la pena, a pesar de todo, sentir «el resplandor del rito atroz de vivir», y porque peor

es la muerte a la que tanto se invoca en este libro, como en todos los de Panero, que hacia el final de *Golem*, *en* un poema dedicado a Rosa Lentini, se reconoce un soldado de «la batalla perdida para siempre / la batalla del pensamiento / la batalla de la rosa demacrada / la batalla impura del verso / tembladeral de sílabas / en que nada como un sapo el recuerdo. Es posible que toda creación literaria sólo pueda aspirar, como máximo, a una «victoria pálida del papel en ruinas», que no será más que un triunfo transitorio mientras llega el momento de que las espadas nos den «al fin su luz / su luz frágil en donde muere un insecto / quemado por las alas de la ceniza / quemado por las olas de la luz / por la espuma terrible del cadáver / y de los huesos que se intercambian en el mercado.»

Si como experiencia el horror es una lacra, como materia literaria es una veta, y esa veta es la que explota una vez más Leopoldo María Panero en *Golem*, que sin embargo no es un libro más en su larga carrera, sino uno de los mejores que ha dado a la imprenta en los últimos años, uno de los más intensos y más completos. Es una buena manera de celebrar sus sesenta años. A sus lectores, que son fieles y son muchos, les gustará regalárselo para celebrarlo



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jena-françois lyotard • george steiner • julio caro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53, 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.
Comité editorial:
Jaime Alazraki, Daniel Balderston, Lisa Block de Behar, Umberto Eco,
Evelyn Fishburn, Noé Jitrik, Djelal Kadir, Wladimir Krysinsky, Michel Lafon,
Sylvia Molloy, Pino Paioni, Piero Ricci, Hans-G. Ruprecht, Beatriz Sarlo,
Saúl Sosnowki, Peter Standish



UN MÉTODO REVOLUCIONARIO DE DISTRIBUCIÓN
A partir del índice que figura en Internet, puede obtenerse *Variaciones Borges* "à la carte", pagando sólo lo que se desea leer, desde un artículo hasta la colección completa. También es posible componer su propio volumen, combinando diez artículos dentro del corpus completo y elegir el soporte deseado: impreso, internet, CD-Rom.

Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

La cultura pasa por aquí

~ Ábaco ~ Academia ~ Actores ~ ADE Teatro ~ Álbum ~ Archipiélago ~ Archivos de la Filmoteca ~ Arquitectura Viva ~ Arketypo ~ Art Notes ~ Artecontexto ~ Arte y Parte ~ Aula-Historia Social ~ AV Monografías ~ AV Proyectos ~ L'Avenç ~ Ayer ~ Barcarola ~ Boletín de la Institución Libre de Enseñanza ~ Bonart ~ Caleta ~ Campo de Agramante ~ CD Compact ~ El Ciervo ~ Clarín ~ Claves de Razón Práctica ~ CLIJ ~ Comunicar ~ El Croquis ~ Cuadernos de Alzate ~ Cuadernos de Jazz ~ Cuadernos de la Academia ~ Cuadernos de Pensamiento Político ~ Cuadernos Hispanoamericanos ~ Dcidob ~ Debats ~ Delibros ~ Dirigido por... ~ Doce Notas ~ Doce Notas Preliminares ~ Ecología Política ~ El Ecologista ~ Eñe, Revista para leer ~ Exit Book ~ Exit, Imagen&Cultura ~ Exit Express ~ Experimenta ~ El Extramundi y los papeles de Iria Flavia ~ FP Foreign Policy ~ Goldberg ~ Grial ~ Guaraguao ~ Historia Social ~ Historia, Antropología y Fuentes Orales ~ Ínsula ~ Intramuros ~ Isidora ~ Lápiz ~ LARS, cultura y ciudad ~ Leer ~ Letra Internacional ~ Letras Libres ~ Libre Pensamiento ~ Litoral ~ El Maquinista de la Generación ~ Más Jazz ~ Matador ~ Melómano ~ Mientras Tanto ~ Minerva ~ Le Monde Diplomatique ~ Nuestro Tiempo ~ Nueva Revista ~ OjodePez ~ Ópera Actual ~ Orbis Tertius ~ La Página ~ Papeles de la FIM ~ Papers d'Art ~ Pasajes ~ Política Exterior ~ Por la Danza ~ Primer Acto ~ Quimera ~ Quodlibet ~ Quórum ~ El Rapto de Europa ~ REC ~ Reales Sitios ~ Renacimiento ~ Revista Cidob d'Afers Internacionals ~ Revista de Estudios Orteguianos ~ Revista de Libros ~ Revista de Occidente ~ Revista Hispano Cubana ~ RevistAtlántica de Poesía ~ Ritmo ~ Scherzo ~ Sistema ~ Telos ~ Temas para el debate ~ A Trabe de Ouro ~ Trama&Texturas ~ Turia ~ Utopías/Nuestra Bandera ~ El Viejo Topo ~ Visual ~ Zut

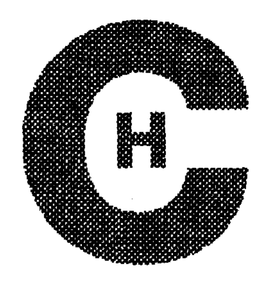


Asociación de
Revistas Culturales
de España

Información y suscripciones:
revistasculturales.com
arce.es

C/ Covarrubias 9, 2.º dcha.
28010 Madrid
Teléf.: +34 91 3086066
Fax: +34 91 3199267
info@arce.es

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NUM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

......................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96






MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00696
9 771131 643008